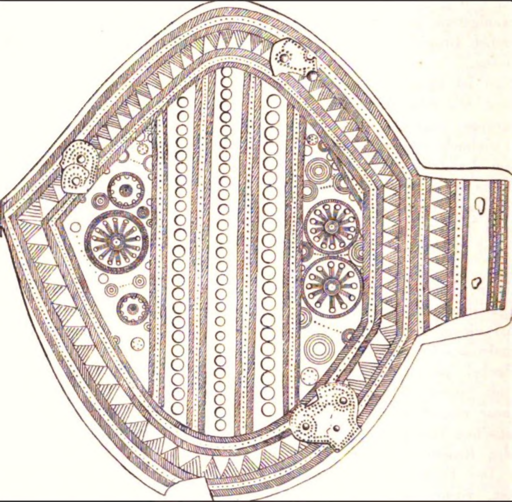


Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den ...

Moritz Hoernes



Fig. 1.



Fig. 1*a*.



Fig. 1*b*.



Fig. 2.



Fig. 2*a*.

Tafel I. Thonfiguren aus Gräbern Böotiens im Landesmuseum zu Sarajevo, $^1/_2$ nat. Gr. Text S. 396f.

URGESCHICHTE

DER

BILDENDEN KUNST

IN EUROPA

VON DEN ANFÄNGEN BIS UM 500 VOR CHR.

VON

M. HOERNES.

MIT 203 ABBILDUNGEN IM TEXTE, 1 FARBEN- UND 35 DOPPELSEITIGEN TAFELN.

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER KAIS. AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN.

WIEN, 1898.

DRUCK UND VERLAG VON ADOLF HOLZHAUSEN,

K. UND K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKER.

Vorwort.

Die Geschichte der menschlichen Civilisation ist nirgends gründlicher studirt worden als in Europa, und die Thaten und Schicksale der europäischen Völker, der jetzt mächtigsten Culturträger der Erde, sind naturgemäss besser bekannt als die eines jeden anderen Gliedes der Menschheit. Auch die Anfänge der Civilisation in diesem Gebiete sind Gegenstand ausgebreiteter Untersuchungen geworden, und besonders in den letzten Jahrzehnten hat man in der Herbeischaffung und Ordnung des überall auffindbaren Materiales Vieles nachgeholt, was früher versäumt worden war. Denn früher pflegte man blos der Herrschaft höherer Culturformen und ihrer Uebertragung von einem Volke zum anderen nachzuforschen, wobei man für die älteren und ältesten Zeiten ausschliesslich den Orient berücksichtigte. Erst später ist man in die Betrachtung primitiver Erscheinungen eingetreten und hat an der Hand derselben die Entwicklung nicht blos der Cultur überhaupt, sondern auch der Völker im Einzelnen bis an den Ursprung zurück zu verfolgen gesucht.

Dennoch scheint es, dass die Anfänge der europäischen Cultur noch lange nicht so scharf beleuchtet sind, als es die vorhandenen Mittel gestatten würden. So hat es bisher noch Niemand unternommen, eine zusammenfassende Darstellung der ältesten Kunststufen und Kunstwerke Europas zu geben, obwohl doch die Kunst für diese fernen Zeiten theilweise dasjenige leistet, was später die geschriebene Ueberlieferung vollbringt. Es ist leicht zu erkennen, warum jenes bisher unterlassen wurde. Das alte Europa zerfällt hinsichtlich der höheren Cultur in zwei Theile, die von einander verschieden sind wie Tag und Nacht.

Das classische Europa, unsere zweite geistige Heimat, ist seit Jahrhunderten Gegenstand intensivster gelehrter Beschäftigung; ja es hat eigentlich nie aufgehört, nach Massgabe der Intensität wissenschaftlicher Bestrebungen im Mittelpunkte der gelehrten Interessen zu stehen. Für diese Alterthümer bestehen Schulen, höhere Lehrstühle, Seminarien, Bibliotheken, Museen, Institute, Akademien; für sie besteht vor Allem ungetheilte, von jeder Autorität genährte Anerkennung und Sympathie. Hier liegt die Schwierigkeit der Benützung eher in der Fülle des Gesammelten, im Reichthum der Daten und Bearbeitungen, welche streng innerhalb gewisser Grenzen sich fort und fort anhäufen. Die zeitlichen Grenzen dieser bewunderungswürdigen Arbeit sind jüngst mächtig erweitert worden, die räumlichen ebenfalls, aber vorwiegend nach der Seite des Morgenlandes.

Ganz anders steht es mit dem unclassischen Europa. Hier ist wenig von dem Organismus zu finden, der wie eine ungeheure Schöpfmaschine rastlos mit tausend Händen in die Tiefe greift. Es fehlt am nothwendigsten äusseren Apparat zum Betriebe dieser Studien, und durch sich selbst bei Laien Begeisterung zu erwecken, sind die prähistorischen Denkmäler durchaus ungeeignet. Ihre Aufstellung in Museen wirkt, wie man fürchten darf, eher abschreckend als anziehend, und nicht viel anregender sind wohl die nothwendigen, aber höchst nüchternen Fundberichte, aus denen die Literatur dieser Wissenschaft grösstentheils besteht. Könnten sie sich an ein grösseres sachkundiges Publicum wenden, wie jede Arbeit in einer der älteren Wissenschaften, so würden die Früchte jener Bemühungen bald reifen. Allein das ist nicht der Fall. Die „anthropologischen" Fächer haben ihre äussere Organisation seinerzeit auf eine in Laienkreisen herrschende Begeisterung aufgebaut. Diese hat sich wesentlich abgekühlt; geblieben aber ist der trotz aller Vereine, Zeitschriften und Congresse primitive äussere Betrieb jener Disciplinen. Dieser scheinbar unveränderten Sachlage gemäss sucht man die Berechtigung urgeschichtlicher Forschungen fast noch immer ausschliesslich durch Veröffentlichung neuen Materials zu erweisen. Ausblicke und Folgerungen werden dem letzteren mehr gelegentlich angefügt, und so fehlt es an durchgreifenden, geistig vertieften Bearbeitungen des Stoffes, wodurch allein die prähistorische Archäologie sich würdig in die Reihe der älteren Wissenschaften stellen kann. Durch löbliche, aber vollkommen geistlose Gründlichkeit im Detail der Grabungsberichte entfremdet sie sich zugleich immer mehr den Kreisen, auf deren freiwilliger Theilnahme ihre ökonomische Existenz beruht. Ausgedehntere Untersuchungen auf diesem Gebiete sind daher durch den Mangel an wirklichen, auch geistig werthvollen Vorarbeiten sehr erschwert.

Warum begnügen wir uns aber nicht mit den auf classischem Boden erzielten Ergebnissen? Hat man dies früher thun können, so erscheint es jetzt desto gerathener, je tiefer wir, dank den Entdeckungen Schliemann's und seiner Nachfolger, auch hier in den Schooss der Zeiten hinabschauen gelernt haben. Allein selbst jene vermehrten Ergebnisse lehren uns bei aller Fülle noch zu wenig. Die unteren Stufen der menschlichen Culturentwicklung sind auf jenem Boden unvertreten oder viel zu schwach vertreten. Schon unter den ältesten Spuren der Besiedlung des Hügels von Hissarlik finden sich Metallgegenstände. Sie sind zwar spärlich, und das Vorherrschen der Steinwerkzeuge weist auf eine zu Ende gehende Steinzeit hin; allein diese selbst und ihre mannigfachen Abstufungen lernen wir daraus nicht kennen. Hier müssen wir also den classischen Boden verlassen und andere Gebiete aufsuchen, wo sich das Fehlende findet.

Die Erforschung der prähistorischen Denkmäler verfolgt augenscheinlich ein doppeltes Ziel: erstens ein mehr localgeschichtliches oder im engeren Sinne historisches, zweitens ein allgemeineres, das man universalhistorisch oder anthropologisch nennen mag. Aus beiden Gründen ist der Boden Europas fast überall von den Prähistorikern untersucht, und es ist eine lange Stufenfolge von Zeiträumen erschlossen worden, die bis in vergangene geologische Perioden hinab-

reicht. Hier also findet sich das Fehlende, wenn man sich nur nicht gerade auf Griechenland und andere classische Länder beschränken will.

Aber auch aus der Ergänzung des classischen durch das unclassische Europa könnte sich kein volles Bild der europäischen Urgeschichte ergeben, wenn wir die vergleichende Ethnologie nicht hätten, welche die Lücken der archäologischen Kenntniss mit willkommenem Stoffe füllt.

Ueber das Verhältniss der Ethnologie zur Archäologie und über den Anspruch der ersteren, die menschliche Urgeschichte blos mit ihren eigenen Mitteln zu reconstruiren, wollen wir uns in der Einleitung eingehender aussprechen und dabei insbesondere zu dem kürzlich erschienenen Buche eines geistreichen Ethnologen über die Anfänge der Kunst kritisch Stellung nehmen. Doch darf schon hier erwähnt werden, dass es in einem gewissen Grade der Prähistorie bisher mehr um Sammlung und Ordnung des Materiales, der Ethnographie mehr um die Gewinnung höherer geistiger Gesichtspunkte zu thun war, welche auch der Prähistorie zu Gute kommen.

Ein doppeltes Ziel, wie es die Prähistorie überhaupt verfolgt, setzt sich auch unsere Darstellung: ein localgeschichtliches, sofern wir uns auf europäische Denkmäler beschränken, und ein „anthropologisches“, indem wir jenen Denkmälern tiefere Einblicke abzugewinnen suchen, als man bisher gethan hat. Die Aufgabe der Anthropologie besteht augenscheinlich darin, den natürlichen Ursprung der Erscheinung unseres Geschlechtes auf Erden — seines physischen und seines geistigen Phänomens — darzulegen. Dazu hat die Prähistorie noch verhältnissmässig wenig geleistet. Gerade in der Betrachtung der Kunstwerke, dieses redendsten Theiles der Ueberlieferung, herrschen noch immer veraltete und einseitige, einer anthropologischen Disciplin unwürdige Anschauungen. Man begnügt sich da noch immer mit der ästhetischen Würdigung, mit Beifall und Missfallen, als ob die ältesten Kunstwerke, an denen wir so oft kein directes Gefallen finden, uns nichts Anderes sein könnten als unklare, mehr oder weniger misslungene Aeusserungen eines „dem Menschen innewohnenden Schönheitssinnes“. Diese formelle Auffassung sieht in den prähistorischen Kunstwerken nur Vorübungen zu Höherem, gleichsam Schularbeiten von Anfängern, die man nicht ernst nimmt und mit einem halb mitleidigen, halb verächtlichen Seitenblicke erledigt. Die Entwicklung der Kunst zeigt aber viel mehr als eine Kette von Fortschritten in der Ueberwindung stofflicher und anderer Schwierigkeiten und im Streben nach höherem geistigem Gehalt. Das Ziel jener Entwicklung ist kein von Anfang an feststehendes, für immer gegebenes. Es ist in fortwährendem Wechsel und Wandel begriffen, wie die wirthschaftlichen, staatlichen und religiösen Culturformen, mit welchen die Kunst auf das Engste zusammenhängt.

Das Interesse für diese Seite der Entwicklung ist erst in der Gegenwart erwacht; es ist jung, aber es ist vorhanden, lebendig und rege. Wenn es sich behandeln liesse wie Häringswaare, dann könnte man ruhig fortfahren, auszugraben, zu berichten und zu beschreiben, obwohl die Museen und Zeitschriften die Funde und ihre primäre Literatur kaum mehr zu fassen vermögen. Dann könnte man auch die rein formelle, im engeren Sinne kunst-

geschichtliche Betrachtung der ältesten Kunstwerke ruhig fortsetzen und dabei immer wieder zu dem selbstgefälligen Schlusse kommen, wie weit es spätere Zeiten in der Kunst gebracht haben.

Allein die Bedeutung der ältesten Kunstdenkmäler ist nicht nur eine formelle, in engerem Sinne kunsthistorische, sondern wesentlich auch eine culturgeschichtliche in weiterem Sinne. Die Bildnerei ist in Europa viel älter als die Schrift, die sich ja erst aus dem Bild entwickelt, und diesen Vorzug haben überhaupt die frühesten archäologischen Zeugnisse in jedem Lande vor den literarischen. Aber nicht nur die frühesten allein. Wo sind die italischen Schriftdenkmäler aus dem X., wo die griechischen aus dem XV. Jahrhundert, welche uns so umfassende Belehrung böten wie die Villanovacultur und der Kreis der mykenischen Monumente? Ganz zu schweigen von den Aussagen jener Funde, deren Alter sich nach Jahrhunderten überhaupt nicht bemessen lässt, wie das bei den paläolithischen Schnitzereien der Fall ist. Dafür muss man andererseits manche Dunkelheit, manche rein hypothetische Erklärung in den Kauf nehmen. Hier herrscht trügerisches Dämmer im Vergleich zu den Zeiten, deren schriftliche, bildliche, bauliche und rein industrielle Zeugnisse einander gegenseitig ergänzen und erhellen. Aber dieses glückliche Zusammenwirken heterogener Lichtstrahlen bildet eben — nicht nur aus äusseren Gründen der Ueberlieferung, sondern auch aus inneren Gründen der Beschaffenheit des Objectes, das wir zuletzt studiren, nämlich des Menschen — das Kennzeichen und den Charakter geschichtlicher Zeiten im Gegensatz zu den urgeschichtlichen. Was sich aus diesen letzteren erhalten hat, ist, richtig aufgefasst, wozu namentlich die Ethnographie der Naturvölker leitet, nicht so sehr ein trauriges Trümmerwerk unverständlicher Ueberreste, als in gewissem Sinne ein treues Abbild dessen, was der urgeschichtliche Mensch überhaupt besessen hat.

Die Urgeschichte der bildenden Kunst liefert einen Beitrag zu der „Chemie der moralischen, religiösen, ästhetischen Vorstellungen und Empfindungen", welche ein berühmter Philosoph unserer Zeit gefordert hat, und deren Ergebniss er voraussah, indem er ahnte, dass auch auf diesem Gebiete die herrlichsten Farben aus niedrigen, ja verachteten Stoffen gewonnen sind. So ist es in der That; aber es wäre traurig, wenn deshalb nur Wenige Lust hätten, solchen Untersuchungen zu folgen, und wenn es wahr wäre, „dass der Mensch die Fragen über Herkunft und Anfänge sich gern aus dem Sinne schlägt", um bei liebgewordenen, willkürlich beschränkten Definitionen zu bleiben. „Definirbar ist nur das, was keine Geschichte hat," sagt mit vollem Recht derselbe Philosoph und: „vielmehr gibt es für alle Art Historie gar keinen wichtigeren Satz als jenen, der mit solcher Mühe errungen ist, aber auch wirklich errungen sein sollte, dass nämlich die Ursache der Entstehung eines Dinges und dessen schliessliche Nützlichkeit, dessen thatsächliche Verwendung und Einordnung in ein System von Zwecken toto coelo auseinanderliegen; dass etwas Vorhandenes, irgendwie zu Stande Gekommenes immer wieder von einer ihm überlegenen Macht auf neue Ansichten ausgelegt, neu in Beschlag genommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet wird; dass alles Geschehen in der organischen Welt ein Ueberwältigen, Herrwerden und dass wiederum alles

Ueberwältigen und Herrwerden ein Neu-Interpretiren, ein Zurechtmachen ist, bei dem der bisherige ‚Sinn‘ und ‚Zweck‘ nothwendig verdunkelt oder ganz ausgelöscht werden muss. Wenn man die Nützlichkeit von irgend welchem physiologischen Organ (oder auch einer Rechtsinstitution, einer gesellschaftlichen Sitte, eines politischen Brauches, einer Form in den Künsten oder im religiösen Cultus) noch so gut begriffen hat, so hat man damit noch nichts in Betreff seiner Entstehung begriffen.“ [1]) Das lehrt namentlich auch die Urgeschichte der Kunst, und wir werden auf jenen tiefen Unterschied zwischen wechselnder Nützlichkeit und ursprünglichem Wesen alsbald in einer Kritik von Grosse's „Anfängen der Kunst“ (Einleitung S. 10f.) zurückkommen. Dass auch bei Zuhilfenahme des prähistorischen Materiales die Entstehung der ältesten künstlerischen Formen noch mehr oder weniger im Dunklen bleibt, wird keinen einsichtigen Beurtheiler überraschen.

Unsere Darstellung führt die Geschichte der europäischen Kunst bis an die Mitte des letzten Jahrtausends von dem Beginne der christlichen Zeitrechnung. Sie gliedert den Stoff chronologisch in drei Abschnitte, von welchen der erste die ältere Steinzeit, der zweite die jüngere Steinzeit und die ältere Bronzezeit, der dritte die erste Eisenzeit und die jüngere Bronzezeit (der lange eisenfreien Länder) umfasst. Die ältere Steinzeit lässt sich mit Jahres- oder Jahrhundertzahlen auch annähernd nicht begrenzen; der zweite Abschnitt reicht in Europa ungefähr bis an das Ende des zweiten Jahrtausends vor Christo; der dritte umfasst beiläufig die erste Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends. Wir nennen diesen Zeitraum die erste Eisenzeit, ohne zu übersehen, dass viele Länder Europas das Eisen erst später erhielten. Aber die kunsthistorischen Erscheinungen in diesen Ländern stehen so sehr im Zusammenhang mit der Cultur der ersten Eisenzeit anderer Gebiete, dass hier die relative Chronologie vor der absoluten zurücktreten muss.

Das zweite Buch unterbricht die chronologische Folge, da es nöthig schien, die Kunst im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftsformen hinsichtlich ihrer neuen Grundlagen und Gegenstände als Ganzes der Kunst des ältesten Culturstadiums gegenüberzustellen. Diese neue Kunst, nicht jene älteste, ist ja die Mutter der historischen Kunst; man wird es daher begreiflich finden, wenn versucht wurde, in ihr Wesen, ihren Charakter und ihre Entstehung von allen möglichen Seiten einzudringen.[2]) Hier treten uns die endlos fruchtbaren Urgestalten der bildenden Kunst, allen jüngeren Beiwerks entkleidet, dürftig und unschön, aber eben deshalb klar und fasslich entgegen. Die vier folgen-

[1]) Fr. Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, S. 67.

[2]) Die hiebei verwendeten Zeugnisse aus der vergleichenden Ethnologie, der classischen und orientalischen Archäologie wollen natürlich nicht als Ergebnisse eigener Untersuchungen angesehen werden. Mögen daher Specialisten auf diesen Gebieten die Benützung jener Documente mit Rücksicht auf den Zweck beurtheilen. Auch sonst wird der Kenner der Literatur in dem Buche — wie es bei einem so umfangreichen Stoffe kaum anders sein kann — Strecken finden, wo sich der Autor auf die Ergebnisse fremder Studien stützen musste, da diese Theile, wie namentlich die mykenische und überhaupt die frühgriechische Kunst, nicht den Gegenstand seiner Specialbeschäftigung bildeten.

den Bücher, in welchen die Fäden des historischen Herganges verfolgt werden sollen, werden sich vielfach als nähere Ausführungen jenes allgemeinen Theiles darstellen.

Eine grössere Anzahl von Abbildungen wurde — zum Theile nach unedirten Denkmälern (so Taf. I und III) — für das vorliegende Werk auf Kosten des Verlegers eigens hergestellt. Allein mit dem aufrichtigsten Danke muss der Verfasser bekennen, dass ihm die Mittel zur reichlicheren Illustrirung dieses Buches hauptsächlich durch unentgeltliche Darleihung von Clichés seitens gelehrter Institute gewährt worden sind. So erhielt ich aus der prähistorischen Sammlung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums zahlreiche Zinkstöcke, welche zuerst in den Publicationen der prähistorischen Commission der kais. Akademie der Wissenschaften und der Anthropologischen Gesellschaft in Wien verwendet worden sind. Durch solche Förderung verpflichteten mich ferner die k. k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale in Wien, die archäologische Commission der kön. ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest, die Direction des bosnisch-hercegovinischen Landesmuseums in Sarajevo, die serbische archäologische Gesellschaft in Belgrad und die G. A. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig. Für die Unterstützung meiner diesbezüglichen Schritte bin ich besonders den Herren Custos J. Szombathy, Regierungsrath Dr. M. Much, Conservator Professor Dr. J. Hampel, Hofrath C. Hörmann und Professor M. Valtrović zum grössten Danke verbunden.

Schliesslich und hauptsächlich obliegt es mir, der hohen kais. Akademie der Wissenschaften in Wien für die Gewährung einer Subvention zur Drucklegung dieses Buches den tiefergebensten Dank auszusprechen.

Uebersicht des Inhalts.

Viertes Buch.

Die Zeichnung der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit

Berichtigung.

S. 466, Anm. 2 lies: Taf. VIII, Fig. 14 (nicht Fig. 13).

Verzeichniss der Abbildungen.

I. Tafeln.

II. Abbildungen im Texte.

Einleitung.

I.

Die Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa ist weder die Urgeschichte dieser Kunst überhaupt, noch eine Urgeschichte sämmtlicher Künste. Sie behandelt für einen kleinen Theil der Erde einen Ausschnitt aus dem System der Künste. Wir gehen aber darin weiter als Ernst Grosse, der in seinen „Anfängen der Kunst" (Freiburg und Leipzig, 1894) allerdings die ganze Erde und sämmtliche Künste, jedoch nur für die unterste Wirthschaftsstufe berücksichtigt hat. In dieser verschiedenen Auffassung verwandter Probleme kommt, wie uns scheint, der Unterschied zwischen vergleichender Völkerkunde und vorgeschichtlicher Archäologie prägnant zum Ausdruck. Das Ziel der ersteren ist stets ein mehr philosophisches, das der letzteren ein historisches. Man könnte die Frage aufwerfen, ob die erstere oder die letztere competenter sei, über die Anfänge der Kunst zu urtheilen. Hier kommt es darauf an, welcherlei Belehrung man von dem Studium dieser Anfänge erwartet, und ob dasselbe der Kunstphilosophie oder der Kunstgeschichte zu Gute kommen soll.

Die vorgeschichtliche Archäologie arbeitet in doppelter Beschränkung, indem sie nach der Natur ihres Materiales local begrenzte Räume und eine stark reducirte Ueberlieferung untersucht. Die vergleichende Völkerkunde hat nicht nur das Recht, sondern die Pflicht schrankenloser Ausbreitung im Raum und in der Fülle gleichzeitiger Erscheinungen. Nur in einem Sinne ist sie beschränkt: in der Zeit; aber dies ist entscheidend. Das wahre Ziel dieser Wissenschaft ist die Darstellung der Völker in ihrer gegenwärtigen Erscheinung, so dass sie zu den historischen Disciplinen in engerem Sinne nicht gerechnet werden kann. Die Neigung der Ethnologen, sich mit Naturvölkern und primitiven Culturformen zu beschäftigen, ist wohl begründet; denn diese sind der Schlüssel zum Verständniss der höheren Gesellschaftsformen, der um so eifriger gesucht und angewendet werden muss, je mehr die primitiven Culturphänomene überall im Absterben und Hinschwinden begriffen sind. Dennoch darf die Ethnologie nicht für die Wissenschaft vom primitiven Menschen überhaupt erklärt werden, und es ist wenigstens theoretisch festzuhalten, dass sie uns

über das momentan letzte Ergebniss der natürlichen Lebensbedingungen und des Geschichtsganges aller Völker der Erde, also auch der Culturvölker, mit ihren Hilfsmitteln Aufschluss zu geben hat.

Die Ethnologie kann ihren Stoff geographisch, historisch oder philosophisch ordnen. Die in gewöhnlichen Lehrbüchern und Museen herrschende Ordnung nach Continenten und Völkergruppen ist die primäre, am mindesten wissenschaftliche. In dieser Form entsteht reine Ethnographie, wie wir sie aus der unmittelbaren Wirklichkeit schöpfen. Die historische Form der Ethnologie entsteht dadurch, dass man die Völker der Gegenwart nach ihren Productionsformen und den begleitenden Culturzuständen in höhere und niedrigere eintheilt und sie in jener Reihenfolge vergleichend schildert, in welcher die einzelnen Culturstufen bei einem und demselben Volke geschichtlich aufeinanderzufolgen pflegen. Die philosophische Form endlich gliedert den Stoff nach den einzelnen Culturphänomenen, die sie einer gesonderten Betrachtung unterzieht. Sie ist, im Gegensatz zur reinen Ethnographie, reine Sociologie, die wissenschaftlichste, aber auch die schwierigste Form der Darstellung ethnologischer Erkenntnisse.

Schon zur historischen Form der Ethnologie bedarf es der aus der Geschichte geschöpften Kenntniss des abgelaufenen Culturganges der Menschheit. Nicht minder gilt dies von der philosophischen Form, die sich mit dem Gesammtstoff der Culturgeschichte bereichern muss. Deshalb rechnen Ethnologen (z. B. H. Schurtz, Katechismus der Völkerkunde, S. 4), auch die Geschichte zu den Hilfswissenschaften der Völkerkunde, „da sie in Wahrheit nichts ist als historische Völkerkunde; denn die letztere willkürlich auf die Zustände der Gegenwart zu beschränken, liegt kein Grund vor“. Allein bei dieser Definition wäre es überhaupt schwer zu sagen, wo die Völkerkunde anfängt und wo sie aufhört. Sie führt zur leeren Anmassung, und diese encyklopädische Tendenz, welche die Völkerkunde übrigens mit anderen Wissenschaften theilt, hat in jüngster Zeit thatsächlich bewirkt, dass sich die Ethnologie zur Richterin in urgeschichtlichen Fragen aufgeworfen hat. Man hat es beklagt, „dass das Studium der vormetallischen Perioden ganz vorwiegend an dem stummen Material der Ausgrabungen herangebildet worden sei“, und vergessen, dass die Entschleierung der Urzeit mit Nothwendigkeit zuerst diesen Weg einschlagen musste. Denn die Ausgrabungen liefern uns Rückstände erster Ordnung, wogegen die Primitiven unserer Zeit nur als Rückstände zweiter Ordnung angesehen werden dürfen, weil sie erst mit Hilfe der Archäologie, durch Vergleichung als lebende „Survivals“ bestimmt werden können. Auch sind seit Jussieu und Lafiton amerikanische Naturvölker und deren Culturzustände zur Erläuterung prähistorischer Funde herangezogen worden, und stets hat die vorgeschichtliche Archäologie ganz wesentlich von solchen Vergleichungen gezehrt.

Indem man Namen bemängelt, ohne sich hinlänglich mit dem Begriff, den sie decken, bekannt zu machen, kritisirt man heute den Ausdruck „Steinzeit“ und will ihn verwerfen oder an eine andere Stelle setzen als über die Gesammtheit der vormetallischen Perioden. Prof. v. d. Steinen nennt ihn einfach „eine Thorheit“, obwohl er selbst gesehen, wie noch heute lebende Indianerstämme

die schwierigsten Arbeiten — Waldlichten, Häuserbau, Canoe-Anfertigung, Schnitzen von Schemeln u. s. w. — mit dem Steinbeil ausführen. Warum also Thorheit? Weil neben dem Stein, ja sogar viel häufiger, andere Stoffe, wie Holz, Muscheln, Zähne, verwendet werden, die leichter zu gewinnen sind, während sich in den Steinbeilen eine Industrie entwickelt hat und mehrere Stämme von einem unter ihnen abhängig sind, der im Besitz der Fundstelle des Steinbeilmateriales ist. Genau so muss man sich auch die prähistorische Steinzeit, besonders die jüngere, zu welcher die meisten Analogien der Gegenwart hinaufreichen, denken. Weder in der prähistorischen Steinzeit, noch in der Bronze- oder Eisenzeit, sind alle Werkzeuge und Waffen aus Stein (beziehungsweise Bronze oder Eisen) gewesen. Und ebensowenig, als man später überall in eigener Hausindustrie Bronze oder Eisen darstellte und verarbeitete, hat man in der Steinzeit die Steinwerkzeuge an jedem Orte selbst hergestellt. Consequenterweise müsste man also auch die Ausdrücke „Bronzezeit“ und „Eisenzeit“ als Thorheiten brandmarken.

Andere unter unseren Volkskundigen lassen zwar eine „Steinzeit“ gelten, räumen ihr jedoch im Gange der menschlichen Culturentwicklung nur eine zweite oder dritte Stelle ein, indem sie (wie kürzlich P. und Fr. Sarasin im III. Bande ihrer ausgezeichneten „Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschungen auf Ceylon“, Wiesbaden 1892/93), vorher eine „Holzzeit“ oder etwa auch noch eine „Muschelzeit“ eintreten lassen. Neben der Verwerfung des prähistorischen Systems steht damit die Caricatur desselben, welche sich zum Theil auf blosse Speculation, zum Theil auf locale und nur local zu erklärende Befunde bei lebenden Naturvölkern gründet. Die Hypothese, dass man zuerst allgemein den blossen Knüttel als Waffe geführt und denselben in einer jüngeren Zeit durch Einsetzen einer Steinklinge zum Beil ausgebildet habe, wodurch man in die Steinzeit eingetreten sei, — dieser Gedanke ist ein Product laienhafter Phantasie und steht nicht viel höher als die Vermuthung, dass man zuerst den Gewehrschaft haben müsse, ehe man auf die Idee des Flintenrohres verfallen könne. Wir erinnern uns allerdings, in einem Drama Hebbel's gelesen und auch auf dem Theater gesehen zu haben, wie ein beherzter Jüngling ohneweiters einen Knüttel von dem nächsten Baume bricht und sich damit gegen geharnischte Männer zur Wehre setzt. Dies ist aber Poesie, und in Wirklichkeit möge es nur Jemand versuchen, eine Keule von einem Baum zu brechen. Er wird sich rasch nach einem Messer oder Faustbeil umsehen, und wenn es von Stein sein sollte. Morsches Holz kann man ohne schneidendes Werkzeug der Natur leicht abgewinnen; aber damit lässt sich nicht viel ausrichten. Man könnte in einer „reinen Holzzeit“ allenfalls junge Stämmchen mit den Händen ausgegraben, die Wurzeln und Aeste am Feuer abgebrannt und so Stöcke und Knüttel hergestellt haben; allein wir sind wissenschaftlich nicht berechtigt, aus der Denkbarkeit eines solchen Vorganges eine ganze Culturperiode zu construiren. Dagegen liefert die Natur Werkzeuge zum Schlagen lose in verschiedenen Formen. Muschelschalen, deren Inhalt als Nahrung diente, empfehlen sich, wie gewisse harte Steinsorten, schon durch Farbe und Glanz dem Auge des Primitiven. Leicht kann man die Erfahrung machen, dass diese Dinge

„beissen“, wie man noch heute von Werkzeugen sagt, d. h. dass sie als Messer oder, wenn sie schartig geworden, als Sägen brauchbar sind. Thierzähne und Thierknochen brauchte man nicht erst auf der Jagd zu erbeuten; denn ehe man systematisch mit der Holzkeule, wie vermuthet wird, grösseren lebenden Thieren nachsetzte, hat man gefallene oder von anderen Thieren erlegte in allen Stadien der Verwesung angetroffen. So mochte der Mensch leicht die Waffen der ihm im Leben vielleicht furchtbaren Gegner: Zähne, Hörner, Krallen, wie auch gewisse Knochen derselben, activ kennen und zu Schmuck- und Gebrauchszwecken nützen lernen, bevor er es wagte, diese Feinde auf der Höhe ihrer Kraft aufzusuchen und zum Kampfe herauszufordern.

Es ist also durchaus nicht einzusehen, was man begründeterweise gegen den Ausdruck „Steinzeit“, in welchem das Wort Stein (pars pro toto) zugleich für eine Reihe verwandter natürlicher Werkzeugstoffe verstanden werden will, einwenden könne, oder warum die Steinzeit wohl zu Recht bestehen, aber eine secundäre Rolle in der Entwicklung der menschlichen Cultur gespielt haben soll.

In jüngster Zeit hat Josef Müller (Ueber Ursprung und Heimat des Urmenschen, Stuttgart 1894) dem losen Steine nicht nur als Agens des Culturfortschrittes, sondern geradezu als einem der Factoren, welche den Uebergang vom thierischen zum menschlichen Nahrungserwerb zur Körperhaltung und Locomotion des Menschen bewirkten, eine ihm vordem noch nie zuerkannte Rolle beigemessen. In J. Müller's auf Darwin und Moriz Wagner weiterbauenden Construction des Ueberganges zur menschlichen Urform ist Alles sehr genau bis zur künstlerischen Einfachheit und Anschaulichkeit ausgemalt. Leider müssen wir bemerken, dass die Funde in der Kiesgrube von Tilloux, welche uns den voreiszeitlichen Menschen in Gesellschaft des *Elephas antiquus* und im Besitz einer bereits recht entwickelten paläolithischen Industrie zeigen (M. Boule, La ballastière de Tilloux, l'Anthr. V, 1895, S. 497), und die Entdeckung des *Pithecanthropus erectus* Dubois im Tertiär von Java wenig dafür sprechen, dass der Mensch am Beginn der Eiszeit und am Nordrande der grossen westöstlichen Meer- und Gebirgsschranke der alten Welt aus seiner letzten Stammform hervorgegangen sei. Beides, Zeit und Ort, scheint also in der Wagner-Müller'schen Hypothese falsch angesetzt zu sein. Dabei bleibt aber noch Vieles, was der Letztgenannte ausführt, sehr beachtenswerth. Gewiss sind (l. c. S. 49) „der Schaffung des ersten künstlichen Werkzeuges ungeheure Zeiträume vorausgegangen, während welcher der ungeformte, beliebig aufgelesene Stein das einzige, aber unaufhörlich gebrauchte Werkzeug war, das der Vorfahr des Urmenschen besass, seine einzige Angriffs- und Vertheidigungswaffe, die er bei seiner Nahrungssuche regelmässig wurfbereit in Händen hielt, die er ergriff, so oft er seinen gesicherten Schlupfwinkel verliess“. Wir denken uns ebenfalls die Urheimat unseres Geschlechtes in einer steinigen, baumlosen Gegend mit Höhlen und anderen Begünstigungen für die Erhebung zum Menschen. Mit Recht findet Müller auch, dass der Mensch nach den Zeugnissen, die wir für die Entwicklung der paläolithischen Industrie besitzen, seine Waffen und Werkzeuge aus Stein „während eines Zeitraumes formte, der wahrscheinlich die

bisherige Dauer seiner Species zum allergrössten Theile ausfüllt, dem gegenüber die zum Theile historisch beleuchtete Metallzeit nur einen kleinen Bruchtheil dieser Dauer einnimmt". Und doch hat Müller, wie wir glauben, dem rohen Stein in diesem Process nicht die richtige Stelle angewiesen, wenn er sagt, „dieser wurde zuerst als Fernwaffe verwendet, als Geschoss, um bei Angriff und Vertheidigung die Langsamkeit der eigenen Bewegungen zu ergänzen". Es ist eine irrige Annahme, dass man mit Steinen, auch wenn sie hageldicht fliegen, aus der Ferne so leicht ein grösseres Säugethier, wie das Pferd oder das Renthier, fällen kann. Hingegen zeigt die Form des ältesten bekannten Steinwerkzeuges, die des mandelähnlichen „coup de poing", dass es zum tödtlichen Schlage in der Hand geführt wurde. Es ist gar nicht daran zu denken, dass der „Urmensch" grosse alte Thiere im Vollbesitz ihrer Kraft und Flüchtigkeit hätte mit Steinwürfen angreifen können. Aber er konnte Aasjägerei treiben, junge Thiere umzingeln und niederschlagen, halbverendete mit Steinhieben vollends tödten, anderen Raubthieren ihre Beute abjagen, wozu er immer die schwere oder auch scharfe Faustwaffe brauchen mochte. Dieser letzteren wollen wir demnach die hohe Bedeutung zuschreiben, welche Müller dem Wurfsteine beimisst, indem er auf ihn die Nöthigung zu einem dauernd aufrechten Gange des früheren Quadrumanen zurückführt.

Die Ethnologie bringt der Alterthumskunde einen doppelten Stoff entgegen, einen Rohstoff: die unmittelbare Anschauung lebender primitiver Culturformen, und einen Gedankenstoff: die Erklärung der letzteren aus mehr oder minder wirklich beobachteten oder blos angenommenen Entwicklungsprocessen. Diesen Materien gegenüber, mit welchen die moderne Völkerkunde die Urgeschichte der Menschheit aus eigenen Mitteln zu bestreiten sucht, hat die Archäologie das Amt der Kritik, eventuell der Verstärkung einer inneren Wahrscheinlichkeit durch äussere Wahrheit. Denn man darf sich nicht verhehlen, dass die historischen Reconstructionen der Ethnologie viel mehr guten Glauben als absolute Anerkennung verdienen. Besässen wir von den prähistorischen Menschengruppen so genaue Kunde wie von den Primitiven der Gegenwart, so stünde es wohl ausser Zweifel, welchen Zeugnissen wir in der Urgeschichte den Vorzug zu geben hätten. Denn an absolutem culturgeschichtlichem Werth sind die Primitiven der Gegenwart den vorgeschichtlichen Menschen nicht gleichzusetzen. Jene sind in primitiven Verhältnissen gealtert — von diesen wissen wir, dass sie aus solchen herausgewachsen sind oder sich in denselben wenigstens nicht mehr fortgepflanzt haben. Es ist nicht wahrscheinlich, dass ein Jahrtausende langes Verharren auf einer und derselben Culturstufe ohne weitere Wirkung sein sollte. *Πάντα ῥεῖ!* Das Entscheidende für die Schicksale der Menschengruppen sind die Weltlage ihrer Wohnsitze mit allen Einflüssen, die sich daran knüpfen, und die Natur des Bodens, den sie innehaben. Ist die erstere nicht derartig, dass sie im Fortschritt ihrer Entwicklung primitiven Verhältnissen entrissen werden, so bleibt ihnen nichts übrig, als sich an die Natur ihres eigenen Bodens zu wenden. Dieser bestimmt den überhaupt erreichbaren Culturgrad. Von dem Moment an, wo sich der Mensch mit diesem gebenden Factor endgiltig auseinandergesetzt hat, pflanzt er sich nur mehr

physisch fort. In der geistigen Potenz müsste ein absoluter Stillstand eintreten, wenn die Primitiven von heute die treuen Bilder unserer Ahnen sein sollten. Es frägt sich, ob dies möglich ist? Früher soll der Mensch Erfinder gewesen sein, — jetzt auf einmal ist ihm dieses Gebiet verschlossen. Die anregende Gewinnung und Uebertragung neuer Culturgüter ist unmöglich geworden. Dadurch wird ein Ueberschuss an Kraft frei, und es muss zugleich ein Bedürfniss eintreten, welches seine Befriedigung in einer zwar unmerklichen, aber darum nicht unwirksamen Veränderung des erreichten Culturstandes findet.

Aus dieser Veränderung resultirt die Unzähmbarkeit der Primitiven von heute. Die alten Rassen können nicht ganz so gewesen sein, weil sie sich sonst nicht in Culturrassen verwandelt hätten. Es gibt ein Greisenalter der niedrigen Cultur, sowie es eine Jugend derselben gegeben hat. Auch der Australier hat eine Geschichte gehabt, aber sie liegt jetzt weit hinter ihm. Es muss dem Besonnenen widerstreben, die Einzelheiten anzuführen, welche als secundärer, antisocialer Erwerb einer zerstörenden Erfindungsgabe jenes kindischen Greisenthums angesehen werden dürften, weil Niemand sagen kann, dass solche Laster nicht auch in der Urzeit schon geherrscht haben. Die stumpfsinnige Trägheit, sexuelle Perversität oder Raffinements dieser Art, endlich die „gedankenlose Leichtfertigkeit", mit welcher aus Furcht vor Schmerz der befruchtete Menschenkeim zerstört, Neugeborene aus Nahrungssorge getödtet werden, sind solche Erscheinungen.

„Darin liegt denn auch," sagt Peschel (Völkerkunde,[2] S. 155), „die wahre Ursache des Aussterbens so vieler bunter Menschenrassen, dass kein neues Geschlecht mehr unter ihnen keimt. Es ist die Abnahme von Geburten, welche das Abschiednehmen von Völkerstämmen befördert."

Solche Erscheinungen mag es wohl zu allen Zeiten gegeben haben, aber sie müssen immer von denselben Folgen begleitet gewesen sein. Seit es verschiedene Menschenrassen gibt, d. h. seit den ältesten Zeiten, die uns archäologisch zugänglich sind, müssen Trägheit, Feigheit, verkehrte Sinnenlust und hartnäckiges Festhalten an ererbten Gewohnheiten den Rückgang der Bevölkerung, bei welcher diese Eigenschaften herrschten, herbeigeführt haben, während die Besitzer entgegengesetzter Qualitäten im Kampfe um ein höheres Dasein entweder Sieg oder Untergang gefunden haben. Entwicklungsfähige Primitive, wie gerade die, aus welchen unsere Culturrassen hervorgegangen sind, kann es daher wohl nicht mehr geben.

Seit es physisch verschiedene Menschenrassen gibt, muss es auch geistig verschiedene geben; denn es ist nicht glaubhaft, dass Schädel von typisch verschiedener Form typisch gleiche Denkorgane enthalten haben. Welches nun auch die Ursachen der äusserlich sichtbaren Differenzirung sein mögen, so viel ist gewiss, dass heute in jedem echten Chinesenschädel ein Chinesengehirn, in jedem echten Negerschädel ein Negergehirn stecken muss. Es mag schwer sein, die Consequenzen davon wissenschaftlich nachzuweisen; aber vorhanden müssen sie sein und dürfen daher nicht abgeleugnet werden. Die Annahme einer gleichen natürlichen Veranlagung aller heutigen Menschenrassen ist keine Hypothese, sondern eine praktische Supposition zur Vereinfachung des Calcüls

mit bekannten Grössen, also eine Art zweckmässigen Dogmas, aber sie kann nicht den Gegenstand wissenschaftlicher Ueberzeugung bilden.[1])

Diese Ansicht hat nichts gemein mit der von religiösen oder dichterischen Ueberlieferungen inspirirten „Entartungshypothese". So lange uns die eigene Jugendzeit in goldenem Lichte erscheinen wird, d. h. so lange wir Menschen sind, werden wir auch an ein goldenes Zeitalter der Urmenschheit glauben, — aber es wird auch immer nur ein Glaube sein. Dieser Glaube ist unausrottbar und bricht sich auch in der Wissenschaft immer wieder Bahn. Unsere hervorragendsten Ethnologen sehen keinen Unterschied zwischen wirklichen und scheinbaren Anfängen, welchen sie doch selbst mit Schmerz ein baldiges Ende prophezeien müssen. Ihre Auffassung der Naturvölker ist eine Art von wissenschaftlich gewitzigtem Rousseau'schem Idealismus. Sie verleben Urwaldidyllen, und eine feine, reise- und salonmüde Schwärmerei lässt es ihnen wohl werden bei ihren nackten Lieblingen, in deren Mitte sie sich photographisch aufnehmen lassen, und die so ganz anders sind als die correcten Typen der Berliner Gesellschaft. Höchste Verschiedenheit erscheint als der volle Gegensatz, und wenn dort das Omega ist, muss hier das Alpha sein. Darum sehen sie diese Menschen im rosigen Licht eines ersten Erdentages, darum nennen sie sie „Adam" und „Eva", obwohl sie auch hier die bedenklichen Künste zur Beseitigung unreifer Nachkommenschaft antreffen. Da herrscht „vollkommene Harmonie", in der jede Einzelheit sich der ganzen übrigen Culturhöhe des Wildstammes einfügt.

Dem gegenüber erklären wir die Primitiven der Gegenwart nicht für entartet, sondern für verarmt. Sie sind verarmt durch Ausscheidung der stärkeren Elemente. Heute stehen uns nur schwache Primitive gegenüber, während in der Urzeit sowohl stärkere und schwächere Elemente innerhalb der einzelnen Stämme, als auch stärkere und schwächere Stämme nebeneinander zu finden gewesen sein müssen. Der Volksboden ist ausgelaugt, an Stelle der Activität ist die Passivität getreten. Von Hause aus gibt es wohl keine passiven oder „weiblichen" Völker, wie noch kürzlich Bismarck die Gegner der Deutschen nannte, aber die Völker können passiv werden durch den Verlust ihrer activen

[1]) Ansichten wie die oben geäusserten werden von den Oberrichtern der Ethnologie als Ketzerei verurtheilt. Aber die Ethnologie darf ebensowenig blinden Dogmenglauben beanspruchen als irgend eine andere Wissenschaft. Die Frage nach der grösseren oder geringeren Einheitlichkeit der menschlichen Art und nach ihren Gründen ist in letzter Linie abhängig von den noch ungelösten Problemen der Descendenz und der Entfaltung der Rassen. So lange wir nicht wissen, ob die Menschheit monogenischen oder polygenischen Ursprungs ist, noch wie sich die Rassen gebildet haben, besitzen die oft so überraschenden Einzelthatsachen, mit welchen uns die vergleichende Ethnologie vertraut macht, nur inductiven Werth, das heisst, sie zeigen uns den Weg, nicht aber schon das Ziel der Forschung. Uebrigens mag zugegeben werden, dass mit und bei der Erhebung zum Menschen für jede mögliche Stammform bereits eine gewisse Summe einheitlicher Anlagen gegeben war; es bleibt nur fraglich, ob diese gleichbedeutend ist mit der Summe aller vorhandenen Anlagen überhaupt, oder ob äussere und innere Rassenunterschiede schon damals im Keime vorhanden waren. Man wird übrigens finden, dass wir in diesem Buche keinerlei verpönte Voraussetzung ungleicher Geistesart bei den verschiedenen Trägern des Culturfortschrittes gemacht haben.

Elemente. Auch darin unterscheidet sich die historische Auffassung primitiver Völker von der ethnologischen, dass der Historiker für das wirkliche Herabsinken von einer früher erreichten höheren Culturstufe, wie es bei den nordamerikanischen Indianern der Fall war, archäologische Zeugnisse, wie die Mounds, fordert und auch wohl sucht, während der Ethnologe sich begnügt, auf die überraschende Gleichförmigkeit des Culturbesitzes primitiver Völker hinzuweisen, welche sich nicht erklären liesse, wenn diese entartet wären. Es wird aber eine Zeit kommen, wo man für die Vergangenheit der gegenwärtigen Wildstämme nicht nur spärliche literarische Urkunden und sprachwissenschaftliche Documente, sondern auch die Ergebnisse unmittelbarer Bodenuntersuchung, d. h. archäologische Zeugnisse, zu Rathe ziehen wird. Jene „vollkommene Harmonie", von der die ganze Cultur des Wildstammes in feuchter Frische erglänzt, ist trügerisch. Sie ist eine nur ästhetisch, nicht wissenschaftlich befriedigende Thatsache; denn sie muss nicht nothwendig auf die spontane und autochthone Entstehung aller Einzelheiten zurückgehen.

Sie kann auch zurückgehen auf die in jedem mehr oder minder abgeschlossenen Culturgebiet still wirksame Macht der Abtönung des Gesammtbildes, wodurch zuletzt Alles in die Nuancen einer einzigen Grund- und Bodenfarbe getaucht erscheint. Das bleibt eben noch zu untersuchen. Auch der Prähistoriker hat es in der Regel mit Culturbildern von einheitlich abgetönter Färbung zu thun, und auch hier hat die Neigung geherrscht — wie sie denn ausserhalb der eigentlichen Fachkreise noch heute besteht — grosse, räumlich abgeschlossene Erscheinungen, wie die nordische Bronzezeit oder die mitteleuropäische Hallstattcultur, als blos in sich zusammenhängende, nach aussen unabhängige Culturtriebe zu erklären. Allein alle Versuche, dies zu beweisen, sind bisher gescheitert, weil das verhältnissmässig kleine und leichter zugängliche, auch stofflich beschränktere Gebiet der europäischen Alterthümer eine Intensität und einen methodischen Betrieb der Forschung gestattete, die uns vor solchen Deductionen schützten, indem sie uns zwangen, den kritischen Weg zu betreten und die einzelnen Culturbilder, unbeirrt durch ihre Grundstimmung, chronologisch zu ordnen und analytisch zu untersuchen.

Alle Einwendungen, welche sich aus dem Standpunkt des Historikers gegenüber der Völkerkunde[1]) ergeben, können die Thatsache nicht erschüttern, dass uns die Ethnologie der Naturvölker den einzigen Weg bietet, auf dem wir zu einer vollen und reellen Anschauung primitiven Menschendaseins gelangen können. — Allein die vollste Ueberzeugung hievon darf uns nicht in der Meinung wankend machen, dass nur durch eine Verbindung der historischen Methode und der historischen Facten mit jenem Wege eine beglaubigte Urgeschichte der Menschheit geschaffen werden kann.

[1]) Wie man die Kritik dieser unschätzbaren Quelle der Erkenntniss primitiven Culturlebens bis zur geringschätzigen Verwerfung ihrer Zeugnisse (zu Gunsten historischer und quasihistorischer Tradition) übertreiben kann, hat in nicht nachahmungswerther Weise Alexander Bertrand gezeigt. Wir werden darauf an einer anderen Stelle dieses Buches zurückkommen.

II.

Was von der Gesammtheit der menschlichen Urgeschichte gilt, das gilt natürlich auch von den einzelnen Theilen derselben. Es gibt kaum ein Gebiet, auf welchem Ethnologie und Archäologie fruchtbarer mit einander concurriren könnten, als das der bildenden Kunst, ihrer Anfänge und ihrer ersten Entwicklung. Dennoch hat sich ein Ethnologe von Bedeutung noch kürzlich energisch dagegen ausgesprochen, dass die Urgeschichte der Kunst auf echte alte Denkmäler begründet werde. Ernst Grosse findet in den prähistorischen Alterthümern nur „einen Haufen von mehr oder minder fragmentarischen Erzeugnissen"; er vermisst die Kenntniss der Culturformen, denen sie entwachsen sind, stösst sich an unbestimmten und widersprechenden Nachrichten, und nachdem er „einige Dutzende der berühmtesten Werke über vorgeschichtliche Cultur studirt" hat, schliesst er das letzte „mit der resignirten Ueberzeugung, dass die Prähistorie der Roman der Sociologie ist".

Mit einem ähnlichen Urtheil könnte man bei noch etwas höher gespannten Forderungen, wie sie in einer nur lebendes Material bearbeitenden Wissenschaft leicht erhoben werden mögen, auch das letzte aller Geschichtswerke überhaupt zuklappen. Die prähistorischen Urkunden sind nach Zeitstufen und Fundgruppen wohl geordnet, und dank der Umsicht und Objectivität dieser Forschung kennt man auch ziemlich genau die Productionsformen, die in den einzelnen Stufen und Gruppen geherrscht haben. Allerdings muss die Erwartung, in der prähistorischen Archäologie eine Urgeschichte aller socialen Erscheinungen zu finden, getäuscht werden. Die Prähistorie kann nicht Sociologie sein, weil sie es nicht mit Völkern, sondern mit anonymen Culturgruppen, und nicht mit einem completen Culturapparat, sondern nur mit spärlichen Auszügen zu thun hat. Ihr Verhältniss zur Ethnologie ist gleich dem der Paläontologie zur Zoologie, und kein vernünftiger Zoologe wird die geschichtliche Bedeutung der ersteren verkennen, weil ihre Zeugnisse lückenhaft sind und auf viele Fragen keine Antwort geben. Auch von der Prähistorie gilt, was Grosse von einer anderen Wissenschaft bemerkt: „Wie man in jedem neu entdeckten Lande ein Eldorado vermuthet, so erwartet man von jeder neuen Wissenschaft alle möglichen theoretischen und praktischen Wunderthaten. Wenn man dann nach einiger Zeit zu der Erkenntniss gelangt, dass das neue Land auch nur ein Theil dieser Erde ist — nicht viel besser und nicht viel schlechter als die alten — und dass die neue Wissenschaft auch nur eine Wissenschaft ist, so pflegt man sich für die frühere Ueberschätzung durch eine angemessene Unterschätzung zu trösten." Die Prähistorie hatte einmal eine schöne Morgenstunde, als sie zeigte und bewies, dass primitive Cultur kein Ergebniss der Entartung, sondern der Naturzustand des menschlichen Geschlechtes sei. Seit dies Gemeingut geworden und an die Stelle jugendlicher Begeisterung das nüchterne Tagewerk getreten ist, liebt man es, sich an ihren Schwierigkeiten zu stossen.

Grosse klagt auch über die Unzulänglichkeit der modernen Kunstwissenschaft, welche nur in ihrem beschreibenden, historischen Theile den Bedingungen

einer wissenschaftlichen Disciplin gerecht werde. Im erklärenden, philosophischen Theile herrsche Unkenntniss der Grundgesetze der Entwicklung. Man habe zwar angefangen, das Volk als Künstler, das Kunstwerk als Volkswerk zu nehmen, aber die Erfolge der sociologischen Kunstforschung seien bisher ganz geringfügig. Grosse erklärt dies durch die Geringschätzung, welcher die Kunst in einer Zeit anheimgefallen sei, die darin nur ein müssiges Spiel neben den ernsten und wesentlichen Aufgaben des Lebens, in der Kunstwissenschaft also nur das Spiel mit einem Spiele erblicke. Diese Auffassung mag in einem Theile des Publicums herrschen — dieser müsste dann allerdings auch die Wissenschaft als Spiel betrachten — in der gebildeten Bevölkerung herrscht sie gewiss nicht. Wenn man über das Wesen und die Entwicklung der Religion, der Sittlichkeit und des Rechtes durch das Studium der einfachsten Formen einiges Licht verbreitet hat, während die Kunstwissenschaft „noch immer mit erhobenem Haupte auf dem alten Holzwege wandelt", so erklärt sich dies vielleicht eher umgekehrt dadurch, dass man gegen Religion, Moral und Staat kälter, kritischer geworden ist, an die Kunst aber noch immer glaubt.

Dieser Glaube an die Kunst und ihren Beruf, woran man umsomehr festhält, je mehr sich die natürliche Entstehung anderer Culturformen unserer Ueberzeugung aufdrängt, hat das Eintreten einer vorurtheilslosen Kunstbetrachtung bisher verhindert. So lange die primitive Kunst als blindes Heidenthum oder mitleidwerthe Ketzerei angesehen wird, ist nicht zu erwarten, dass zünftige Kunstgelehrte ihr weisses Priesterkleid durch die Beschäftigung mit ihr beflecken werden.

Was bietet uns aber Grosse als Ersatz für jenen Mangel einer tieferen Kunsterklärung? Er beantwortet die Frage nach dem Wesen der Kunst durch den Hinweis auf eine ihrer Wirkungen: die Kunst ist eine Function des socialen Organismus, welche die grösste Bedeutung für seine Erhaltung und Entwicklung besitzt. Dieser Satz ist von Guyau („L'art au point de vue sociologique") aus der Betrachtung der historischen Kunst abgeleitet, soll aber nach Grosse hier nur behauptet und erst durch die Ausdehnung auf die primitive Stufe wirklich bewiesen werden können. Gewiss kann man die Kunst auch als eine Function des socialen Organismus auffassen; aber es ist schon zweifelhaft, ob sie überall für die Erhaltung und Entwicklung desselben von positiver Bedeutung ist. Kann sie nicht auch zerstörend wirken oder eine social indifferente Rolle spielen? Grosse behauptet Das, was wir den „socialen Nährwerth" der Kunst nennen möchten, für die unterste uns zugängliche Culturstufe aus zwei sehr anfechtbaren Gründen, einem empirischen und einem apriorischen. Wir sollen ihn einerseits noch mit Händen greifen, andererseits aus einer logischen Nothwendigkeit eo ipso folgern. Dem empirischen Beweismittel ist der grösste Theil seines Buches gewidmet, welches zu zeigen sucht, wie die Kunst schon die primitivsten socialen Verbände stärkt und erhält. Das apriorische Argument lässt sich kurz in folgende Sätze zusammenfassen: Es gibt kein Volk ohne Kunst; jedes Volk widmet einen grossen Theil seiner Zeit und Kraft den Künsten. Vom Standpunkte der Wissenschaft erscheint es nun undenkbar, dass eine Function, für welche eine solche Kraftmenge aufgeboten wird, für die

Erhaltung und Entwicklung der socialen Organismen gleichgiltig sein sollte. Denn wenn diese Energie für die ernsten und wesentlichen Aufgaben des Lebens verloren wäre, müsste die natürliche Zuchtwahl die Völker, welche ihre Kräfte so vergeuden, längst zu Gunsten anderer, praktischer veranlagter Völker ausgemerzt haben.

Darauf ist zunächst zu erwidern, dass die Betrachtung der Kunst auf der untersten Stufe auch in Grosse's eigener Darstellung Das nicht zeigt, was er beweisen will. Die Kunst hat hier entweder noch keinen socialen Nährwerth, oder wenn sie einen solchen besitzt, so vermögen wir ihn wenigstens nicht zu erkennen; er entwickelt sich sichtbar erst auf höheren Culturstufen. Wir glauben, jeder aufmerksame Leser des Buches, der zwischen den angeführten Thatsachen und der darauf angewendeten Theorie zu unterscheiden weiss, wird uns hierin beistimmen. Aber auch der apriorische Beweis ist nicht stichhältig. Denn wenn es keine Völker ohne Kunst, d. h. keine solchen, welche praktischer veranlagt wären als andere, gibt, so „vergeuden“ eben alle einen Theil ihrer Kraft in gleicher Weise, und keines hat einen Ueberschuss, den es zu Ungunsten eines anderen ausnützen könnte.

Von „Vergeudung“ kann aber auch dann nicht die Rede sein, wenn die Kunst keinen socialen Nährwerth besitzt. Wir dürfen den Menschen nicht ausschliesslich als Volksbestandtheil auffassen. Ehe die Kunst (oder was uns als solche erscheint) dem Menschen socialen Nutzen gewährte, muss sie ihm rein individuellen, persönlichen Nutzen gewährt haben. Ist sie in Wirklichkeit so allgemein und so früh vorhanden, so müssen ihre Thätigkeiten biologische Functionen sein, wie Essen und Trinken, nur dass Ursache und Wirkung nicht so offen zu Tage liegen wie bei der Nahrungsaufnahme und anderen einfachen Verrichtungen des Körpers. So wie der Fortpflanzungsact vom Thiere ausgeübt wird, um ein individuelles Bedürfniss zu befriedigen, nicht um Nachkommenschaft zu erzielen und die Art zu erhalten, so muss auch das Entlegenste und scheinbar Ueberflüssigste, was der primitive Mensch unternimmt, in seinem wohlverstandenen persönlichen Interesse liegen. Die Dynamik der primitiven Kunst ist allerdings dunkel, wie die culturfördernden menschlichen Triebe der Urzeit überhaupt; dagegen wissen wir, dass die Befriedigung unschädlicher Triebe zur Gewohnheit werden kann, und dass die Gewohnheit an und für sich eine starke Quelle des Bedürfnisses ist.[1]) Auf der Macht der

---

[1]) Darwin ist in der Betrachtung des Schönheitssinnes bei den Thieren zu einem ähnlichen Ergebniss gelangt. Er sagt („Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl“, deutsch von Carus, 4. Aufl., Stuttgart 1883, S. 87 f.): „Das Vergnügen an gewissen Farben, Formen und Lauten ist bei cultivirten Menschen innig mit complicirten Ideen und Gedankenzügen verknüpft, herrscht aber schon bei den Thieren. Männliche Vögel entfalten mit Vorbedacht ihr Gefieder und dessen glänzende Farben vor dem Weibchen, der reizende Klang, welchen viele männliche Vögel während der Zeit der Liebe von sich geben, wird gewiss von den Weibchen bewundert.... Warum gewisse glänzende Farben Vergnügen erregen, lässt sich, wie ich vermuthe, ebensowenig erklären, als warum gewisse Gerüche und Geschmäcke angenehm sind; — Gewohnheit hat aber jedenfalls etwas damit zu thun, denn was unseren Sinnen zuerst unangenehm ist, wird zuletzt angenehm, und Gewohnheiten werden vererbt. In Bezug auf Laute hat

Gewohnheit können Thätigkeiten beruhen, deren ursprünglicher Sinn längst verloren gegangen ist. Die Gewohnheit heiligt aber auch; sie schafft zur Erklärung Dessen, was nicht mehr unmittelbar verstanden wird, Dogmen und Doctrinen, zu welchen in letzter Reihe auch unsere ästhetischen Lehrsätze gehören. Wird es jemals gelingen, in die Chemie der geistigen Nahrungsmittel so tief einzudringen, dass wir die letzten Ursachen des Kunsttriebes und damit den Ursprung der Kunst nachweisen können?

Es scheint, dass der Geschmack, den wir an gewissen materiellen Genussartikeln finden, nicht die Ursache, sondern die Wirkung der Gewohnheit ihres Consums ist, und dass die Ursache des letzteren in einem physiologischen Bedürfniss begründet ist. Die scharfe Würze des Salzes, die Süssigkeit des Zuckers, der aromatische Duft der Blumen sind nicht die Ursachen ihres Gebrauches, sondern erst in Folge ihrer Verwendung im menschlichen Haushalte empfinden wir ihren Geschmack als „Wohlgeschmack“, ihren Geruch als „Wohlgeruch“. Die Sinnesorgane, welchen man mit Unrecht eine von Anfang her leitende Rolle zuschreibt, sind vielmehr ursprünglich neutral. Auch das Auge und das Ohr haben anfangs nur ein Amt, aber keine Meinung, d. h. keine zur ästhetischen Auswahl befähigenden Empfindungen für Farben, Formen, Töne und deren Verbindungen. Erst durch langen Gebrauch in jenen eingeschränkten Bahnen, die uns der Culturfortschritt vorzeichnet, entwickeln sie sich zu inappellablen ästhetischen Instanzen.[1])

Wenn in der Periode des primitiven Ackerbaues die Gewohnheit naturalistischer Thierbildnerei erlischt, so geht auch der Geschmack daran verloren, wie der Geschmack an gewissen Wildsorten oder am Menschenfleisch erlöschen

---

Helmholtz zu einem gewissen Theile aus physiologischen Gründen erklärt, warum Harmonien und gewisse Arten des Tonfalles angenehm sind. Viele Fähigkeiten, welche dem Menschen zu seinem allmäligen Fortschritt von unschätzbarem Werthe gewesen sind, wie das Vermögen der Einbildung, der Verwunderung, der Neugierde, ein unbestimmtes Gefühl für Schönheit (?), eine Neigung zum Nachahmen und die Vorliebe für Aufregung oder Neuheit mussten natürlich zu den wunderlichsten Aenderungen der Gewohnheiten und Moden führen.“ Darwin zeigt nun, dass auch die Thiere launisch sind und die Neuheit um ihrer selbst willen lieben, vergisst aber anzuführen, dass Launen der Menschen aus secundären Gründen über die Dauer einer blossen Modegewohnheit hinaus festgehalten und aus der Erfahrung einer anfangs nicht bekannten Nützlichkeit (oder Heiligkeit) dem Culturbesitz der Menschheit einverleibt werden können, während bei Launen des Thieres aus bekannten Gründen Aehnliches nicht der Fall ist. Der Wechsel des Geschmacks beruht einfach darauf, dass jeder Reiz, der sich zu oft wiederholt, seine Wirkung auf die abgestumpften Nerven verliert.

[1]) Diese Neutralität ist, wie wir später sehen werden, nicht gleichbedeutend mit Geschmacksanästhesie, die wir schon beim Thiere nicht annehmen dürfen. Es scheint nur, dass der normale Gefühlszustand des Naturmenschen in einer gewissen Indifferenz besteht und das Erwachen ästhetischer Empfindungen an Erregungen gebunden ist, welche temporär und periodisch eintreten wie Hunger, das Geschlechtsbedürfniss u. dgl. Der Culturmensch muss in jedem Augenblick zur Kunstbegeisterung bereit sein, und auch für andere Genüsse verlangt die Civilisation von ihm eine gleichsam permanente Empfänglichkeit. Das Herkommen, die Connivenz der Einzelnen gegen einander, die Stetigkeit unseres Selbstbewusstseins und auch die Permanenz der Reizungen, zu deren Pflege sich eigene Stände und Berufsclassen gebildet haben, wirken nach dieser Richtung zusammen.

muss, wenn sie nicht mehr in der Küche erscheinen. Die Fähigkeit zu solchen Arbeiten mag immerhin eine Zeitlang noch vorhanden sein; aber sie bleibt ungenützt; denn ihr Product lässt den Ackerbauer kalt, es ist ihm fremd, nichtssagend, fatal, wie etwa umgekehrt und auf dem Gebiete der leiblichen Bildungsstoffe der Reis des singhalesischen Bauern dem wilden Weddajäger nach dessen nicht zu bekrittelnder Aussage „Leibweh“ oder „Betäubung“ verursacht. Wäre dem nicht so, wie wollten wir den scheinbaren Rückschritt der Kunst am Ende der Diluvialzeit in Westeuropa oder am Ende der mykenischen Culturperiode Griechenlands erklären?

Aristoteles, der unter den alten Philosophen am tiefsten über das Wesen und die Wirkungen der Künste nachgedacht hat, lässt die banausischen, musischen und philosophischen Künste, d. h. Handwerk, Kunst und Wissenschaft, ihren supponirten Rangsstufen entsprechend nacheinander auftreten. Die moderne Wissenschaft kann den Künsten und Wissenschaften keine jüngeren Geburtsstunden reserviren. Sie muss annehmen, dass die ästhetischen und philosophischen Erfindungen in ihren Wurzeln ebenso weit hinabreichen wie die Anfänge der rein materiellen Cultur, obwohl Denkmäler der bildenden Kunst erst aus den Endstufen der paläolithischen Culturperiode erhalten sind. Aber allerdings gibt es eine Art historischer Rangordnung der Künste, d. h. es gibt solche, die ihre äussere Macht mehr in der Urzeit, andere, welche sie mehr in einer jüngeren Periode und endlich wieder andere, die sie am stärksten in einer noch jüngeren Periode an den Tag legen. Die Betrachtung der einzelnen Künste unter dem Gesichtspunkt ihres socialen Werthes lehrt uns, dass dieser Werth bei den bildenden Künsten im engeren Sinne (Ornamentik und freier Bildnerei) erst in einer mittleren Stufe der gesammten Kunstentwicklung, besonders im classischen Alterthum glänzend hervortritt, während er in der Urzeit verhältnissmässig gering ist und auch später mehr künstlich erhalten wird, als sich selbstständig geltend macht. Die Künste, deren Incunabeln wir, mit Zuhilfenahme der Ethnologie der Naturvölker, schon in der menschlichen Urzeit antreffen, lassen sich, ihrer äusseren Natur nach, in drei Paare gliedern, von welchen sich das eine (Leibesschmuck und Tanz) auf den Körper bezieht, das zweite Paar (Geräthschmuck und freie Bildnerei) im Raum für das Auge, das dritte (Musik und Poesie) in der Zeit für den Gehörsinn darstellt. Innerhalb jedes einzelnen dieser drei Paare herrscht zwischen den beiden Künsten Verwandtschaft des äusseren Wesens und Gegensätzlichkeit der inneren Art, weshalb sie sich in der so vielfach combinirenden Wirklichkeit am häufigsten zusammenfinden. Die äusserliche Verwandtschaft liegt in materiellen Beziehungen (1. Darstellung an und mit dem menschlichen Körper, 2. Darstellung an und in einem todten Stoff, 3. Darstellung durch Laute), — die innere Gegensätzlichkeit liegt darin, dass die erstgenannten Künste in jedem Paare vorwiegend Künste der abstracten ästhetischen Form, des Rhythmus u. s. w., die zweitgenannten in jedem Paare vorwiegend Künste der concreten Naturnachahmung sind. Diese drei Paare von Künsten treten zwar nicht in drei Zeitstufen nacheinander auf, aber sie spielen in getrennten Zeiträumen der menschlichen Entwicklung die Rollen hegemonischer Künste. Die Künste, welche

sich auf den menschlichen Körper als ihren Träger oder ihr Material beziehen, sind ersichtlich die primitivsten; es ist vollkommen natürlich, dass sie sich am frühesten entwickeln und dann scheinbar stillestehen oder zurücktreten. Neben der Stabilität im Leibesschmuck und der Degeneration im Tanz, Erscheinungen, welche in Grosse's Buch vorzüglich dargestellt sind, finden wir auf den geschichtlichen Stufen eine reiche Entwicklung des Ornaments und der freien Bildkunst (classisches Alterthum) und noch später, besonders in der Neuzeit, eine höchst gesteigerte Ausdrucksfähigkeit in der Musik und der Poesie, mit einem Worte einen fortschreitenden Uebergang von den körperlichen auf die geistigen Fähigkeiten als Träger und Urheber der hegemonischen Künste.

Wir sehen also, dass auf jeder grossen Stufe der menschlichen Entwicklung Künste der abstracten ästhetischen Form und Künste der concreten Naturnachahmung friedlich, ja mit Vorliebe in gegenseitiger Durchdringung die Herrschaft unter sich theilen.

Die prähistorische Archäologie gewährt uns lange kein so volles Bild der Anfänge verschiedener Kunstgattungen wie die Ethnographie der Naturvölker. Tanz, Musik und Poesie jener fernen Zeit sind unserer Anschauung so gut wie gänzlich entzogen. Dagegen gewinnen wir aus den erhaltenen Arbeiten eine ziemlich treue Vorstellung von dem Körperschmuck, der Ornamentik und der freien Bildnerei des prähistorischen Menschen. Der Vorzug dieser Zeugnisse gegenüber den ethnologischen Daten liegt in dem hohen Alter der ersteren und in der Sicherheit ihrer chronologischen Aufeinanderfolge. In dieser doppelten Hinsicht bilden sie ein unentbehrliches Hilfsmittel der Verification für die historisirenden Versuche der Ethnographie. Gründliche prähistorische Untersuchungen sind aber fast nur in Europa angestellt worden; daher beschränken wir uns auf die Ermittlung der prähistorischen Kunststufen in diesem Continent.

In den prähistorischen Culturschichten Europas trifft man die Ueberreste von drei aufeinander folgenden Kunststufen, von welchen sich jede einzelne in ihrer Herrschaft über Jahrtausende erstreckt und besondere Geistesmerkmale, sowie die Abhängigkeit von besonderen Wirthschaftsformen verräth. Es sind dies:

1. Die Periode der realistischen Bildnerei primitiver Jägerstämme.

2. Die Periode der schematischen („geometrischen"), richtiger idealistischen Bildnerei primitiver, Pflanzenbau und Viehzucht treibender Stämme.

3. Die Anfänge höherer Kunstentwicklung bei Industrie und Handel treibenden Völkern.

Die erstgenannte Stufe beschränkt sich auf die jüngeren Quartärschichten, die zweite herrscht in der jüngeren Steinzeit und den älteren Metallperioden, die dritte beginnt in den jüngeren vorgeschichtlichen Metallperioden. Hier ist der Anfang Dessen, was man nach dem Beispiele der Erdgeschichte „kunsthistorische Gegenwart" nennen kann. Die älteren Stufen gehören dagegen erloschenen Zeugungen an, was natürlich nicht ausschliesst, dass wir auch heute noch an vielen Orten von lebenden kunstgeschichtlichen Fossilien umgeben sind.

Als vorläufige Illustrationen zu den beiden ersten Kunststufen bilden wir ein paar vorgeschichtliche Zeichnungen ab, welche bei ziemlich grosser Aehn-

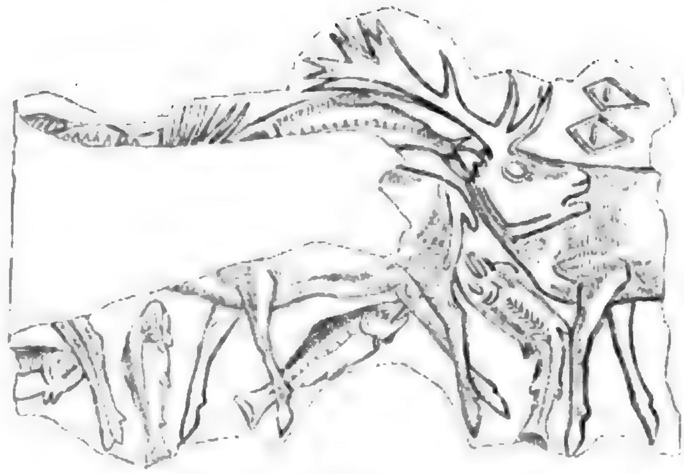


Fig. 1. Renthiergeweih-Fragment aus der Höhle von Lortet, $^1/_2$ n. Gr.

lichkeit in den dargestellten Gegenständen die denkbar grösste stilistische Verschiedenheit zeigen. Fig. 1 ist ein Stück Rengeweih aus der Grotte von Lortet, Hautes-Pyrénées, mit der fragmentarisch erhaltenen Darstellung von drei Renthieren, sechs Fischen und einem Paar rhombenähnlicher Füllfiguren,[1]) Fig. 2 das Bruchstück eines griechischen Thongefässes der Dipylonzeit aus Tiryns.[2]) Die Malerei zeigt in reich umrahmtem Bildfelde einen nackten Mann mit einem Pferde, einem Fische und allerlei „Füllschmuck", darunter neben Mäandern und Hakenkreuzen auch ein Paar rhombische Figuren, wie die Schnitzarbeit aus der Pyrenäenhöhle.



Fig. 2. Dipylon-Vasenfragment aus Tiryns, $^1/_2$ n. Gr.

Diese Bildwerke stammen von zwei räumlich und zeitlich getrennten Höhepunkten vorgeschichtlicher Kunstentwicklung, das eine aus einer Renthierjägerhöhle der quartären Nacheiszeit Südfrankreichs, das andere aus einem griechischen Herrscherpalast der ersten Eisenzeit im Peloponnes. In dem Werke der Renthierzeit sehen wir ein buntes, lebendiges Gewimmel realistisch dargestellter Thiere, weder in Reihen noch in eine Gruppe geordnet und ohne andere Umrahmung, als sie das Material, worauf gezeichnet wurde, ergab; ein Paar „geometrische" Zeichen sind an einer zufällig leergebliebenen Stelle hinzugefügt. In dem Fragment aus der Dipylonzeit erkennen wir eine Gruppe starr schematischer Figuren mit conventionell naturwidrigen, theils atrophischen, theils hypertrophischen Gliedmassen, einst gebannt in ein Gerüst gleichartiger ornamentaler

[1]) Nach Piette, L'Anthr., Paris 1894, S. 144, Fig. 14.

[2]) Nach Schliemann, Tiryns, S. 112, Fig. 20. Vgl. das grössere Bruchstück, in welchem Pferde und Fische heraldisch um den Mann gepaart sind, l. c. Taf. XVIII. Als Beispiele verwandter Arbeit in Bronze sei das Blechstück Olympia IV, Taf. XVIII, Fig. 295 angeführt: Pferd und Rind, über dem letzteren ein Fisch und eine Zickzacklinie.

Formen, deren Elemente auch die freien Stellen des Bildfeldes bedecken und so ihre alte Vorherrschaft bekunden. Die Renthierjägerzeichnung hat keinen „decorativen“ Charakter; denn das Geweihplattenstück, auf dem sie ausgeführt ist, hatte keine andere Aufgabe als dieses Bild zu tragen. Das geometrische Bild aus Tiryns stammt dagegen von einem Thongefäss, dessen Form einem bestimmten praktischen Zwecke entsprach; hier ist also „decorative Kunst“.[1]

Die beiden Punkte europäischer Kunstentwicklung, welche in diesen Arbeiten vertreten sind, hängen offenbar irgendwie untereinander zusammen und liegen doch weit auseinander. Die Wegstrecke, durch die sie getrennt sind, muss sich verfolgen lassen. Die älteste Bildnerei in Europa ist, sofern sie nicht durch schriftliche Zeugnisse belegt werden kann, vorgeschichtlich, aber nicht geschichtlos. Es soll hier versucht werden, ihre Denkmäler in zeitlich aufeinander folgende Gruppen und Untergruppen zu ordnen und die Verknüpfung derselben untereinander, sowie mit dem Culturgange der Menschheit überhaupt, ins Auge zu fassen.

---

[1] Es soll nicht unbemerkt bleiben, dass man das Stück Fig. 1 wegen seiner Uebereinstimmungen mit Fig. 2 für eine moderne Fälschung halten könnte. Man könnte sogar den Verdacht schöpfen, dass der Fälscher Kopf und Zügel des Dipylonvasen-Pferdes für ein Geweih genommen habe und so zu seinem sich umsehenden Renthier gekommen sei. Da ich das Original von Fig. 1 nicht selbst gesehen, kann ich für die Echtheit desselben nicht einstehen, sehe aber auch keinen Grund, an derselben zu zweifeln, als eben jene merkwürdigen Uebereinstimmungen. Vielleicht dient unsere Confrontation dazu, eine jeden Zweifel bannende Nachprüfung des Piette'schen Fragmentes anzuregen.

Erstes Buch.

Die Kunst im Zeitalter des reinen Jägerthums.

(Die ältere Steinzeit.)

(Körperschmuck, Ornamentik, freie Bildnerei, Uebergang zur postquartären Kunst, das Alter der Quartärkunst und der nächstfolgenden Perioden.)

---

1. Der Körperschmuck.

Ueber den Ursprung des künstlichen Körperschmuckes herrschen verschiedene Ansichten, von welchen keine vollständig befriedigt. Man hat bisher immer nur eine Seite dieser uralten Gewohnheiten ins Auge gefasst, ohne sich zu fragen, ob es nicht etwa mehrere Wurzeln äusserlich gleichartiger Erscheinungen gibt. Künstlerisch betrachtet ist der Körperschmuck Ornamentik an einem von der Natur fertig gegebenen Objecte. Er ist älter als die Decoration der vom Menschen angefertigten Geräthschaften und zum Theil das Vorbild dieser jüngeren Ornamentik. Deshalb darf er hier nicht übergangen werden, obwohl man bei dem Begriff der bildenden Kunst gewöhnlich nicht an ihn denkt. Für die späteren Perioden mag er denn auch in den Hintergrund treten. Lesenswerth ist das eingehende Capitel, welches Grosse in seinen „Anfängen der Kunst" dem Körperschmuck widmet, sowie die betreffenden Abschnitte in v. d. Steinen's Buch „Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens". Grosse fasst den Körperschmuck nur als Reiz- und Schreckapparat, d. h. nach seinem socialen, die Auslese begünstigenden Werthe auf, während ihn v. d. Steinen lieber (mit „ärztlicher Unbefangenheit") als primitive, medicinisch-hygienische Körperbehandlung betrachtet. Die Bemerkungen des Letzteren, dass der Naturmensch ein nüchterner beschränkter Praktiker ist, und dass das einfach Nützliche überall dem Heiligen vorangeht, sind gewiss richtig. Darf man aber daraus schliessen, dass ein menschliches Schmuckbedürfniss am Anfang überhaupt nicht vorhanden war, dass der Sinn für Formen und Farben ursprünglich schlummerte und erst nach dem Entstehen verschiedener praktischer „Schmucksitten" erwachte, geweckt durch den Vorrath an Motiven, die der Mensch inzwischen angehäuft hatte? Es mag sein, dass ein menschliches Schmuckbedürfniss am Anfange nicht vorhanden war, aber es kann aus dem thierischen Spieltrieb durch die Gewohnheit des Festhaltens und vorsorglichen

Aneignens der Spielsachen entstanden sein, ohne dass schon damals die Vorstellung eines reellen Nutzens damit verbunden war. Auf diese Vermuthung führt uns die Betrachtung der Thierstufe.

Wir erinnern an die von Darwin[1]) zusammengestellten Beobachtungen über die Colibris, welche ihre Nester, Kragenvögel, welche ihre Spielplätze mit lebhaft gefärbten Gegenständen auszuschmücken pflegen, woraus hervorgeht, dass sie ein gewisses Vergnügen beim Anblick derartiger Dinge empfinden. Andere Beobachtungen lassen darauf schliessen, dass wenigstens manche Vogelarten die Idee von Besitz und Eigenthum haben. Die berühmten australischen Laubenvögel sind Nachkommen einer alten Species, welche zuerst den merkwürdigen Instinct erlangte, zur Production ihrer Liebespantomimen kleine Lauben zu bauen. Diese dienen einzig und allein als Versammlungsräume, wo beide Geschlechter sich unterhalten und gegenseitig den Hof machen; denn ihre Nester bauen sie auf Bäume. Am Bau der Lauben sind beide Geschlechter, hauptsächlich aber die Männchen, betheiligt. Diese Lauben werden nun mit Federn, Muschelschalen, Knochen und Blättern reich decorirt, oder — wie wir lieber sagen möchten — in diesen Lauben hat der Vogel ein Vorrathshaus, worin er seine Spielsachen sicher aufbewahren und im Bedarfsfalle wiederfinden kann. „Wenn das Männchen dem Weibchen eine Zeitlang nachgejagt hat, geht es zur Laube, pickt eine lebhaft gefärbte Feder oder ein grosses Blatt auf, stösst einen merkwürdigen Laut aus u. s. w." Will es sich damit schmücken, um mehr Gefallen zu erwecken, oder wendet es sich in seiner Erregung einem anderen Gegenstande zu, der es reizt, und den es sich hiezu bereithält? Der Atlasvogel sammelt buntgefärbte Gegenstände, wie die blauen Schwanzfedern der Papageien, gebleichte Knochen und Muschelschalen, welche er zwischen die Zweige steckt oder am Eingang der Laube anordnet. Gould fand in einer Laube dieses Vogels einen sehr schön gearbeiteten steinernen Tomahawk und ein Stückchen blauen Kattuns, Sachen, welche sich die Vögel offenbar aus einem Lager der Eingeborenen verschafft hatten. Diese Gegenstände werden beständig anders geordnet und von den Vögeln in ihrem Spiele umhergeschleppt. In den Lauben des gefleckten Laubenvogels findet man Steine und Muscheln, die oft aus einer sehr weiten Entfernung herbeigeschleppt sind. Der Prinzenvogel verziert seine kurzen Laubengänge mit gebleichten Landmuscheln, welche zu fünf oder sechs Species gehören, und mit Beeren verschiedener Farben, blauen, rothen, schwarzen, welche den Lauben, wenn sie frisch sind, ein sehr nettes Aussehen geben. Auch rosafarbene junge Schösslinge werden, offenbar wegen ihres Farbenabstichs gegen die übrige Natur, von den Vögeln in diesen Lauben aufbewahrt.

Ueber die etwaige Schmuckneigung der nestbauenden Anthropoiden sind noch kaum genügende Beobachtungen angestellt worden. Doch liegen Daten vor über das Verhalten gefangener solcher Thiere. So erzählt Lieutenant Sayers (citirt in Brehm's „Thierleben") von einem jungen, frisch eingefangenen Schimpansen: „Sehr eingenommen war der Affe für Kleidungsstücke, und das erste

[1]) Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, S. 87. 363. 393.

beste, das ihm in den Weg kam, eignete er sich an, trug es sogleich auf den Platz und setzte sich unabänderlich mit selbstzufriedenem Gurgeln darauf, gab es auch gewiss nicht ohne harten Kampf und ohne die Zeichen der grössten Unzufriedenheit wieder her. . . . Als ich diese Vorliebe bemerkte, versah ich ihn mit einem Stück Baumwollenzeug, von dem er sich dann, zur allgemeinen Belustigung, nicht wieder trennen mochte, und welches er überallhin mitschleppte, so dass keine Verlockung stark genug war, ihn zum Aufgeben desselben auch nur für einen Augenblick zu bewegen."

In einem solchen Verhalten sehen wir den Anfang der Kunst des Körperschmuckes, und wenn wir von der Thierstufe zu der des Urmenschen oder richtiger des uns bekannten ältesten Menschen emporsteigen, so finden wir diesen Geschmack am Seltenen, Auffallenden, Ueberraschenden und dadurch Wirksamen an vielen einstigen Lagerstätten jenes Menschen bestätigt. Dupont [1]) fand in den paläolithischen Höhlenschichten Belgiens folgende zu Spiel und Schmuck bestimmte Substanzen: Eisenocker aus den Umgebungen von Namur, Fluorin, ein violettes krystallinisches Mineral aus den Kalksteinlagern zwischen Condroz und dem Ardennerwald, Thierzähne (namentlich Eckzähne junger Bären), Elfenbeinplatten, Gagat aus den Mergeln des nördlichen Lothringen, Schiefer aus der Umgebung von Fumay, Stalaktiten (aus einer anderen Höhle in die von Chaleux übertragen), Muscheln aus den Tertiärschichten von Courtagnon bei Rheims und von Grignon bei Versailles. Im Trou du Frontal fand sich ein Exemplar von *Cerithium giganteum*, wie es für die Lager von Paris charakteristisch ist, in der Höhle von Chaleux drei Zähne und ein Wirbel von einem fossilen Haifisch. Dieser Gegenstände hatten sich die Troglodyten in verschiedener Weise bedient. Der Eisenocker war zur Erzeugung eines feinen Pulvers mit dem Schaber bearbeitet und diente wahrscheinlich, mit Fett vermengt, zur Körperbemalung. Einige Fluorinstücke hatten Bohrlöcher zum Anhängen, andere waren blos in eine rundliche Form gebracht und ziemlich abgenützt. Die Thierzähne wurden durchbohrt, die Elfenbein- und Gagatstücke abgerundet und in der Mitte durchbohrt. Die Schneckengehäuse sind gewöhnlich nahe der Mündung durchlocht, entweder mittelst eines spitzen Instrumentes oder, was sicherer war, mittelst Durchreibung, wie es die Kinder mit Kirschen- und Aprikosenkernen machen. Das *Cerithium giganteum* ist 16 Cm. lang und hat 24 Bohrlöcher. Nach Mortillet [2]) trifft man in den paläolithischen Stationen Frankreichs nur ausnahmsweise Muscheln, welche als Nahrungsreste gedeutet werden dürfen, in grösster Zahl und Verschiedenheit dagegen solche, welche ihrer Schönheit und Seltenheit halber gesucht und aufbewahrt wurden und zu Schmuck und Spiel gedient haben. Sie zerfallen in fossile und lebende Arten. Erstere wurden sehr eifrig gesammelt und belehren uns darüber, dass der paläolithische Mensch entweder sehr weite Wanderungen unternahm oder wenigstens nach verschiedenen Richtungen sehr weitreichende Beziehungen unterhielt.

---

[1]) L'homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse, 2e éd., Brüssel 1872, S. 156 ff.

[2]) Chasse, pêche etc. I, S. 249 ff.

Zu ähnlichen Schlüssen führt das Studium der recenten Conchylien dieser Fundorte. Bei dem „homme écrasé" von Laugerie basse fanden sich 20 Cypräa-Schalen: *Cypraea lurida*, in frischem Zustand schön mausgrau, *Cypraea pyrum* rothgelb, zwei mittelländische Arten, welche an den französischen Küsten selten sind und tiefe Wasserschichten bewohnen. Es war also eine schwierige Fischerei an einem weit entlegenen Orte nöthig, damit dieser Mann im Thale der Vezère (Depart. Dordogne) dergleichen Muscheln besitzen konnte. Die felsgeschützten Wohnstätten des genannten Fundortes lieferten nicht weniger als 16 Arten lebender Meeresconchylien, von welchen ausser den schon genannten Cypräen nur noch *Nassa gibbulosa* den mittelländischen, 13 dagegen den näherliegenden atlantischen Küsten angehören. Die Grotte von Gourdan (Haute-Garonne) enthielt 13 Conchylienarten theils atlantischen, theils mediterranen Ursprungs. In den Grotten von Mentone fanden sich 79 verschiedene Arten lebender Seeconchylien vertreten, darunter 4, welche nicht dem Mittelmeere angehören. Diese oceanischen Arten sind durch sehr wenige, durchaus stark abgenützte Stücke vertreten. Die übrigen sind meist Speisereste, aber auch von ihnen sind viele zum Anhängen durchbohrt. Die im Binnenland gefundenen Schalen recenter Seethiere sind gewöhnlich als Gehängestücke angebohrt; sie haben in der Regel ein, manchmal zwei bis drei Löcher. Mortillet vermuthet, dass man sie auch als Tauschobjecte benützte.

Von der Art, wie die Muscheln als Schmuck getragen wurden, liefert der „homme écrasé" von Laugerie basse ein nicht ganz sicheres Beispiel. Nach Massénat befanden sich von den durchbohrten Cypräen vier auf der Stirn, zwei an jedem Humerus, vier an jedem Knie und zwei auf jedem Fuss. In einem der Höhlengräber von Mentone war der Schädel des Skeletes ganz eingewickelt in eine Lage von *Nassa neritea*, einer kleinen glänzenden Mittelmeerschnecke. Alle Gehäuse waren durchbohrt und bildeten so einen Besatz der Kopfbedeckung. Zwei Kinderskelete in einer anderen Höhle von Mentone trugen Schürzen aus einem mit *Nassa neritea* dicht besetzten Gewebe.

In „Le préhistorique, Antiquité de l'homme", S. 394 ff. hat G. de Mortillet die Daten zusammengestellt, welche den Körperschmuck des Menschen der Madeleinestufe, d. i. der Renthierzeit oder des letzten Abschnittes der Quartärperiode, illustriren. Die beliebtesten Anhängsel waren an den Wurzeln durchbohrte Thierzähne, und zwar Eckzähne vom Bären, Höhlenlöwen, Luchs, Wolf, Fuchs, aber auch Zähne von Cerviden, vom Pferd, von grossen Rindern, vom Steinbock und vom Renthier. Sie haben gewöhnlich nur ein Loch, doch findet man auch Schneidezähne grosser Rinder mit zwei Löchern und mit Reihen kleiner Kerbschnitte. Diese Schmuckpartikel werden in den Höhlen meist zerstreut angetroffen; doch wurden auch einmal 20 Eckzähne vom Wolf beisammenliegend gefunden, wohl die Trophäen eines kühnen und fleissigen Wildtödters. Ausserdem verwendete man zum Anhängen die schon erwähnten Muscheln und Schnecken, durchbohrte Wirbel grosser Fische und gravirte Steine und Knochenstücke.

Auf Körperbemalung deuten Farbenmörser und Farbsubstanzen. Die ersteren sind gewöhnlich aus granitischem Gestein, manche aus Quarzit oder

Sandstein. Es sind Geschiebestücke von verschiedener Grösse mit einer kleinen, sehr seichten Mulde auf der flachen Seite. Solche „Mörser“ fanden sich zahlreich in La Madeleine, mehrere in Les Eyzies, andere in Gorge de l'Enfer, Laugerie basse u. s. w. Nach Mortillet dienten sie zum Zerreiben mineralischer Farbstoffe, welche dann mit einem Bindemittel, vielleicht Knochenmark, angemacht und zur Körperbemalung verwendet wurden. In ihrer Gesellschaft erscheinen Reibsteine, welche keine Spur von Schlagabnützung zeigen. In mehreren Höhlenstationen der Madeleinestufe wurden auch Farbstoffe gefunden: Stücke von Rothstein, welcher eine schöne rothe Farbe liefert. Sie zeigen charakteristische Längsfurchen, woran man erkennt, dass sie mit schartigen Feuersteinklingen geschabt worden sind. In Solutré fand sich ausser diesem rothen auch ein schwarzes Farbmineral, das aus einiger Entfernung herzugebracht ist. Diese Anzeichen harmoniren mit den Beobachtungen, welche noch heute bei Naturvölkern gemacht werden. Bei diesen ist Roth als Farbe zur Körperbemalung allgemein beliebt. Auch Schwarz wird sowohl bei dunklen wie bei hellhäutigen Völkern aufgelegt, und zwar von Negern, um sich noch schwärzer zu machen, von gelben Amerikanern, um die Muster deutlicher hervortreten zu lassen.

Es verdient Erwähnung, dass in rein paläolithischen Schichten noch kein bemalter Stein oder Knochen gefunden wurde. Erst in der Uebergangszeit zur neolithischen Periode erscheint Steinbemalung in Mas d'Azil. Ein Beispiel von Höhlenwandmalerei unsicheren Datums soll später angeführt werden. Es scheint also, dass die Farben vorzugsweise zur Körperzier dienten. Aus den Gräbern in den Grotten von Mentone stammen die ältesten Beispiele von Leichenbemalung. Ein männliches Skelet aus der Höhle Barma Don Cavillon, dasselbe, dessen Schädel mit einer Art Netz aus über 200 *Nassa neritea*-Schalen bedeckt war,[1]) hatte pulverisirten Eisenglanz im Gesicht und auf anderen Knochen. Ein anderes Skelet aus der fünften Höhle hatte den Schädel mit Eisenoxyd bedeckt. Pigorini und Cartailhac nehmen an, dass die Todten erst nach Entblössung von den Weichtheilen geschminkt worden seien. Auch bei den 1892 in der Höhle Barma grande entdeckten drei Skeleten fanden sich Klumpen mineralischen Farbstoffes. Die Höhlengräber von Mentone gehören dem Ende der paläolithischen oder dem Beginn der neolithischen Periode an. Weitere Beispiele von Körperbemalung lieferten die neolithischen Höhlengräber von Finalmarina, wo auch bemaltes Thongeschirr vorkommt, und wir werden später sehen, dass überall dort, wo die Sitte der Körperbemalung herrschte, in neolithischer und früher Metallzeit auch die sonst seltene bemalte Keramik nachweisbar ist.

Dass die Aufmerksamkeit der weit umherstreifenden Troglodyten auf seltene farbige oder glänzende Stoffe gerichtet war, erkennt man aus dem merkwürdigen Vorkommen von Bernstein und Gagat in paläolithischen Höhlenschichten Mitteleuropas. Bernstein, für dessen Herkunft man auf reine Vermuthungen angewiesen ist, fand sich in der Žitnýhöhle bei Kiritein und in der Höhle Kostelik in Mähren, dann in der Gudenushöhle bei Hartenstein im Kremsthale

[1]) É. Rivière, De l'antiquité de l'homme dans les Alpes Maritimes, Taf. XI. XII.

Niederösterreichs[1]) und in der Höhle von Aurensan, Hautes-Pyrénées, Frankreich.[2]) In allen Fällen waren es wenige unbearbeitete Stücke („quelques fragments bruts et non travaillés“ in der zuletzt genannten Localität). Für das französische Vorkommen erinnert Cazalis de Fondouce an die Bernsteineinschlüsse gewisser Tertiärschichten Frankreichs, namentlich in den Ligniten von Barjac, Depart. Gard. Für Mähren und Niederösterreich verweist J. Szombathy[3]) darauf, dass die südlichsten Enden der nordischen Diluvialgletscher bis an die Grenzen Böhmens und Mährens heranreichen, und ist geneigt, ein erratisches Vorkommen des nordischen Bernsteins in diesen Breiten für die Quelle der genannten Fundstücke zu halten. Eine Analogie zu den letzteren sieht er in den ansehnlichen Mengen geschlagenen, schön durchsichtigen Bergkrystalles, welche sich in der Žitnýhöhle und verwandten Lagerplätzen gefunden haben. Auch dieses Mineral war nicht weiter verarbeitet und wurde nur seiner ästhetischen Eigenschaften wegen geschätzt. Es ist ebenfalls von weither zugetragen, denn in der Nachbarschaft der Wohnstätten kommt es nicht vor. Mit Recht bemerkt Szombathy: „Diese Sucht nach seltenem, bodenfremdem Schmucke lässt sich sehr wohl zu dem räthselhaften Kunstsinne, welcher gerade in dieser Epoche bis zu den vielbesprochenen Zeichnungen und Schnitzereien auf Mammuthelfenbein und Renthiergeweih herangewachsen war, in eine Parallele stellen. Dem gegenüber verdient erwähnt zu werden, dass die vielen und verschiedenartigen in den paläolithischen Fundstellen angetroffenen Werkzeuge aus Stein und Knochen lange nicht in dem Masse wie die genannten Schmuckmaterialien, ich möchte fast sagen gar nicht, die Importfrage anregen.“

In der paläolithischen Höhlenschichte des „Kesslerloches“ bei Thayngen, Canton Schaffhausen, spielt neben dem Renthiergeweih der Gagat (Jet, auch „schwarzer Bernstein“ genannt) eine besonders beachtenswerthe Rolle.[4]) Dieser Stoff ist verhärtetes Bitumen aus den Posidonienschiefern der Lias, hat glänzend schwarzen Glasbruch und verhält sich bei der Bearbeitung genau wie Bernstein, dessen specifisches Gewicht er theilt. Er findet sich in Württemberg in linsenförmigen Platten von 10—15 Mm. Durchmesser als Kluftausfüllung in dem genannten Gestein. Als die württembergische Regierung vor nicht langer Zeit an einigen Sitzen der Bernsteinschnitzerei auch eine Gagatindustrie ins Leben rief, stellte sich, wie Fraas zeigt, heraus, dass die Jetschnitzerei in Süddeutschland bereits viel früher einheimisch war. Der „Agstein“, wie er schon im Mittelalter hiess, galt im XVI. und XVII. Jahrhundert als Mittel gegen verschiedene Leiden, und einige aus dieser Zeit erhaltene Stücke scheinen als Amulete getragen worden zu sein. Von der Heilkraft des Steines weiss auch Plinius (N. H. XXXVI, 21) zu berichten, und so erklärt sich vielleicht, dass derselbe mehrfach, zu Perlen und Colliers verarbeitet, in sehr alten Gräbern als Beigabe erscheint. So in einem römischen Friedhofe bei Regens-

---

[1]) Mitth. der Anthropol. Gesellsch. in Wien XIV, S. 145.

[2]) Compte-rendu Congr. intern. Stockholm, S. 810.

[3]) Zur Vorgeschichte des Bernsteins, S. 3.

[4]) O. Fraas, Zeitschrift für Ethnologie X, 1878, S. 246 ff.

burg und in vorrömischen Hügelgräbern Schwabens, was früher als ältestes Vorkommen des Gagats im Haushalte des Menschen galt. Nun zeigt jedoch Fraas, dass eine Menge früher für Braunkohle gehaltener Schmucksachen, unfertiger und Rohstücke aus dem Kesslerloch echter schwäbischer Gagat seien, der mit Feuersteinspähnen bearbeitet worden ist.

Wir sehen also, dass sich der diluviale Mensch keineswegs nur mit Jagdtrophäen schmückte, und dass keineswegs, wie man jüngst behauptet hat, die Freude an Farben, Glanz u. dgl. unmassgeblich war für die Wahl der Gegenstände, welche der Mensch am Anfange seiner Culturentwicklung der Naturumgebung entnahm. Mineralische Stoffe waren ihm ebenso willkommen wie thierische, und er hat der Formen- und Farbenfreude in ausgedehntem Masse gehuldigt, im Anfange wohl ohne sich dabei weitere Gedanken zu machen.

Aber Gedanken, wie sie z. B. am Gagat so lange Zeit haften geblieben sind, müssen ihm früh gekommen sein. Dazu trieb einerseits die Quelle des Schmuckes. War es die Thierwelt, so war die Erwerbung schwierig oder ehrenvoll; sie verrieth den kundigen und geschickten Jäger. Sind es Gesteine, so war das Vorkommen selten oder die Gegenden fern; sie bekundeten den weitgewanderten, vielerfahrenen Mann oder den Glücklichen, dem solche Erbstücke von Verstorbenen zugefallen waren. Andererseits trieb zu höheren Vorstellungen der ererbte Platz, den solche Dinge am menschlichen Körper oder in den menschlichen Wohnstätten einnahmen. Diese Umstände mussten dem Schmuck in der Folge eine vermeintliche oder wirkliche praktische Bedeutung verschaffen. Denn es musste sich sehr bald herausstellen, von welchen reellen Consequenzen das An- und Ablegen gewisser Schmuckgegenstände begleitet war, und unter diesen Folgen spielen die socialen, auf dem Zusammenleben beruhenden gewiss eine ebenso bedeutende Rolle wie die nur individuellen hygienischen. Darwin hat die Beobachtungen zusammengestellt, nach welchen Vögel die Farben anderer Vögel, mit welchen sie in Gefangenschaft, also in gezwungener Socialität, zusammenleben, besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Gleiche auffallende Farben erwecken verschiedene Empfindungen, nämlich entweder Eifersucht und Hass oder Verwandtschaftsgefühl und Zuneigung. Im ersteren Falle verfolgen die Erregten das ähnlich gefärbte Thier und suchen es zu tödten, im anderen gesellen sie sich demselben in auffallender Weise zu.

Auch sehen wir, dass der Mensch nicht ganz ästhetisch wahllos verfährt, sondern nur nach Grösse, Form, Farbe, Glanz, Structur Geeignetes der Natur entnimmt. Er setzt zusammen und zertheilt und lernt so die Principien der Decoration. Sicherlich sind die einfachsten ästhetischen Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie, der Steigerung und des Contrastes schon auf der untersten Stufe wirksam, weil sich das Gefühl für dieselben nicht erst aus der Technik entwickelt, sondern schon durch die Naturphänomene im Menschen und seiner Umgebung den Sinnen desselben einprägt.

Durch die Entstehung des Körperschmuckes aus dem Spieltrieb und dem Urbesitz des Individuums dürfte es sich auch erklären lassen, dass sich der Naturmensch auf der untersten uns zugänglichen Stufe nicht mit Blumen, sondern mit Thiertrophäen und Aehnlichem schmückt. Mit Blumen kann man

wohl spielen, aber man kann sich dieselben nicht dauernd aneignen; man kann sie nicht am Körper aufbewahren, weil sie verwelken und zerfallen. Ihre Schönheit ist nur eine relative. Thiertrophäen sind Zeichen ganz anderer Art. Auch in der Blumenliebe, wie sie unter Baumzüchtern und Ackerbauern, so schon bei den Polynesiern, angetroffen wird, liegt etwas Symbolisches, aber ein solches höherer Art. Die Blumen sind Zeichen der Jahreszeit und damit der Festzeit. Ihre Hinfälligkeit wird aufgewogen durch die Bedeutung des Moments, und dieser wird gehoben durch den Gedanken an die regelmässige Wiederkehr der Blüthe- und der Festzeit. Der Jäger kennt diese Stetigkeit der Natur wenigstens nicht in dem gleichen Grade; für ihn ist das Erlegen reicher Beute stets mehr oder weniger Zufall. Er feiert also stets einen Moment irrationalen Glückes. Was in Folge davon eintritt, erhält sich denn auch durch alle Zeiten. v. d. Steinen's ethnologischer Sinnspruch: „Erst die Feder im Ohr, dann das Sträusschen am Hut", ist im Allgemeinen richtig; — aber wie oft sehen wir beide Zierden nebeneinander in ihrer ganz verschiedenen Bedeutung! Der jagdliebende Aelpler trägt den Federstoss jahraus jahrein auf seinem Hut. Zur Zier des Bauern gehören aber Blumen nur zu Festzeiten, sei's zur Ernte oder zum Kirchgang, sei's bei der Recrutirung oder der Hochzeit. Die Thiertrophäe ist das Dauernde und darum der Urschmuck, die Blumenzier das Vergängliche, welches nach jeder Hinsicht ein jüngeres Stadium bezeichnet.

Dazu kommt noch, dass man frühzeitig glaubte, dass die Seele des Trägers durch den Körperschmuck einen Zuwachs erfahre oder etwas von der ersteren in den letzteren übergehe: kurz dass der Körperschmuck ein Theil des Leibes und also auch der Seele sei. Aus diesem Grunde mochte man sich hüten, die Körperzier leichtfertig abzuthun und fortzuwerfen, wie es bei Blumen bald nothwendig wurde. Als man aber Blumen dennoch zum Schmuck verwendete, da wusste man sehr gut, was man von seinem Seelenbesitz der weggeworfenen Blume mitgeben sollte: es war der böse Geist, der fremde Krankheitsgeist, den man gern in diesen Schmuck hineinbannte und mit ihm preisgab. Darum hüten sich Naturvölker so sehr, von Anderen bereits getragene Blumen aufzunehmen, und darum sucht man in südlichen Ländern durch Blumen, die aus dem Hause eines Kranken stammen, Fremde zu betrügen, d. h. die Krankheit auf sie zu übertragen.[1]) Ami Boué[2]) glaubt wirklich, dass die Blumenliebe der Orientalen und ihr unachtsames Gebahren mit Blumen die Pest im Morgenlande ehedem ausbreiten geholfen habe, eine Idee, die er vielleicht localen Nachrichten verdankte, und die möglicherweise auf reinem Aberglauben beruht.

2. Ornamentik.

Der Nährboden der Ornamentik ist die industrielle Thätigkeit. Wo diese gering ist, bleibt auch jene in den Anfängen stecken. Ganz rohe Stämme der

---

[1]) Tylor, Anfänge der Cultur II, S. 150.

[2]) Die europäische Türkei I, S. 598.

Gegenwart besitzen gar keinen Geräthschmuck; bei anderen Jägervölkern trifft man eine unentwickelte „geometrische“ Decoration. Schwache Anfänge der letzteren finden sich auch an vielen Lagerplätzen der paläolithischen Bevölkerung unseres Continents. Das Erhaltene ist meist Gravirung oder Einkerbung in Knochen und Geweihstücke, seltener in weichen Stein. Das Material war also in der Mehrzahl der Fälle animalischer Stoff, der auf der Jagd gewonnen und vom Jäger, nach dem Genuss des Fleisches, weiter verarbeitet wurde. Als Werkzeug diente der auch sonst, zum Waffenschnitzen, Zerlegen des Wildes u. s. w., unentbehrliche schneidende Spahn aus hartem Gestein. Dieses Instrument hat mit jenem Stoffe zuerst in rein praktischer Thätigkeit Bekanntschaft gemacht, und aus dieser Thätigkeit, welche allerlei Schnittspuren und Kerben hinterliess, kann sich die Technik der Gravirung entwickelt haben.

Was war aber der Antrieb zu den ältesten derartigen Decorationsversuchen, und welche Form mögen dieselben angenommen haben? Darüber lässt sich fast nur theoretisch urtheilen. Zu den Daten der Archäologie und Ethnologie tritt allerdings noch die Erscheinung des Menschen in der Kindheitsstufe. Beobachtet man Kinder, welche mit den zu primitiver künstlerischer Bethätigung geeigneten Utensilien ausgerüstet sind, so erkennt man leicht zwei urwüchsige Arten, ein gegebenes Naturobject, also einen gegebenen Raum spielend, gleichsam automatisch zu verbessern, zu verschönern, zu „decoriren“. Der eine dieser Wege ist mehr plastisch, der andere mehr malerisch. Der erstere besteht im Hinwegschaffen der Unebenheiten, der Theile, welche beim Anfassen unangenehm wirken, stechender oder kratzender Partikel u. dgl. Das ist der Weg des Umschnitzelns oder Umrandens, des Glättens, Polirens. Das Umranden geschieht häufig durch Kerben oder Strichreihen, die sich dem Umriss anschmiegen, oder durch fortlaufende Randlinien, wobei die Hand an dem natürlichen Umriss eine Stütze findet.

Der andere Weg wird betreten durch Erprobung der Härte oder des Farbenabstiches auf einer Fläche. Dies geschieht durch Bekritzeln oder Beschmieren und führt zur Ausfüllung oder Bedeckung des gegebenen Raumes. Es ist damit nicht der oft genannte „horror vacui“ gemeint, sondern ein blosses Spiel mit den Qualitäten zweier Substanzen, welches sich soweit erstreckt, als eben Platz ist. Beim ersteren Wege ist mehr der Umriss, beim letzteren mehr die Fläche für die Art der „Decoration“ massgebend. Beide Arten finden sich in der älteren Steinzeit vertreten, obwohl sie schon hier nur mehr, wie fernliegende Anfänge, durch spätere Bildungen hindurchblicken.

Ausserdem bemerken wir bei Kindern, die sich auf solche Art die Zeit vertreiben, die gar nicht sehr überraschende Neigung, in dem, was sie geschnitzelt oder gekritzelt haben, Aehnlichkeiten herauszufinden, welche ein Erwachsener nicht gleich erkennt, Aehnlichkeiten mit belebten Figuren oder anderen Dingen. Ist diese Entdeckung gemacht, so wird die absichtslos gefundene Form mit selbstgefälliger Freude unverbessert unzählige Male wiederholt, und die Ueberzeugung von der schlagenden Uebereinstimmung des Originals und des Abbildes schlägt immer tiefere Wurzeln; der Abstand zwischen der individuellen Auffassung des „Künstlers“ und der unbeirrten des Fremden vergrössert sich immer mehr.

Blicken wir nun vom Kinde hinweg auf den erwachsenen Primitiven. Der Mensch, welcher ein Geräth formt und dann verziert oder dasselbe so gestaltet, dass es in seiner Gesammtform einem Gebrauchszweck entspricht, in seinen einzelnen Theilen aber noch eine andere Bedeutung durchblicken lässt, vollzieht im ersten Theile der Arbeit eine praktische, im zweiten eine künstlerische Thätigkeit. Es ist im Wesen dasselbe, als wenn ein tapferer Stamm zuerst den Feind zurückschlägt und dann einen Siegestanz aufführt. Das Ornament ist gleichsam der Siegestanz seiner Hände auf dem behaupteten Schlachtfeld. Der primitive Mensch kann sich keines Ereignisses freuen, ohne dasselbe zu feiern. Durch das Ereigniss selbst wird ein Kraftüberschuss frei, welcher technisch in der Richtung verläuft, die ihn geweckt und hervorgerufen. So knüpft sich an die Vorbereitung zum Kampf, an den Friedensschluss, an glückliche Jagd, Jünglingsweihe und ähnliche Ereignisse der Tanz. Auch die Anfertigung der Waffe, des Werkzeuges, des Hausgeräthes bringt einen Zuwachs, eine Bereicherung, die einen Kraftüberschuss entbindet, eine Steigerung der Thätigkeit hervorruft oder rechtfertigt. Dabei kommt das Material dem werdenden Künstler entgegen. Wie durch die Waffenanlegung vor dem Kampfauszug, durch die Wildstrecke nach glücklicher Jagd der Körper des primitiven Menschen zu rhythmischen Tanzbewegungen gleichsam gereizt und herausgefordert wird, so lockt auch der Stoff der Handarbeit zu weiterer zweckloser Bethätigung. Ungebrannter Thon, weicher Stein, aber auch jeder andere Stoff (Holz, Knochen, Geweih u. s. w.), den man einmal formen gelernt, haben herausfordernde, den Spiel- und Versuchstrieb weiterführende Eigenschaften.

Der decorativen Kunst ist also die Richtung, gleichsam das natürliche Gefälle, durch die praktische Thätigkeit gegeben, was bei der freien Bildkunst nicht der Fall ist. Allein damit in diesem Bette ein Strom fliesse, musste Wasser da sein. Es mussten Formen vorhanden sein, die sich natürlich einstellten, wie bei der Festfreude die rhythmisch geordneten Körperbewegungen des Tanzes. Diese Formen sind einfache, durch die Technik beeinflusste lineare Motive. Aber es scheint, dass ihnen in der weiteren Entwicklung noch ein besonderer Sinn beigelegt wurde. Das noch nicht kunstgeübte Auge des Naturmenschen sah in diesen Formen Abbilder von Naturdingen und anderen Gegenständen der Wirklichkeit. So schuf er sich conventionelle Zeichen, welche als Fabriks-, Eigenthümer- oder Stammesmarken oder auch bloss um ihrer selbst willen — durch den Lustwerth der Erinnerung an die pictographisch dargestellten Gegenstände — Geltung besassen.

Das Schönheitsgesetz, welches in unseren Augen das Wohlgefallen an den geometrischen Motiven ausschliesslich begründet, wird erst gefunden durch unbewusste Anwendung. Die Technik gewöhnt das Auge, Figuren in rhythmischen Reihen zu sehen. Auch Naturdinge sieht man gewöhnlich in einer Mehrheit: Sterne am Himmel, Wellen am Ufer, Wild im Walde, Fische im Wasser oder im Netz, Frauen im Dorfe. Auch der Spieltrieb gefällt sich in der monotonen Wiederholung derselben Zeichen. Das Unvermögen, ein einzelnes Sinnbild der Grösse des zu decorirenden Objectes anzupassen (Mangel an Compositionstalent), führt ebenfalls zur Vermehrung der Elemente und damit zur

Schaffung einer neuen Kunstweise. So entsteht das geometrische Ornament mit seiner ansprechenden Einfachheit und seiner Fähigkeit, sich leicht und dadurch gefällig über Flächen verschiedener Gestalt zu entwickeln. Damit erhebt es sich in die Region der Kunst, wie aus dem einfachen Lust- oder Klageruf durch rhythmische Wiederholung eine Art Gesang entsteht. Die ursprüngliche sinnliche Bedeutung der einzelnen Motive ist nur der äussere Anstoss zu einer Krystallisation nach tiefer liegenden Gesetzen. Das Spiel mit demselben hat gleiche Wirkung, wie die Drehung des Kaleidoskops, durch welche die Hand des Kindes eine Umlagerung der bunten Splitter bewirkt, — ein Bild entsteht auf alle Fälle.

Die beruhigende, bannende Macht des Rhythmus wird schon auf der Thierstufe empfunden. In Thiergärten und Menagerien beobachten wir, wie sich die grossen Säugethiere durch rhythmische Bewegungen die Zeit vertreiben, wozu sie sich einfach der rhythmischen Anlage ihres Körpers bedienen. Rhythmisches Wiegen des Körpers als Spiel begegnet uns schon bei Kindern im ersten Lebensjahre. Der Mensch findet den Rhythmus in der Natur selbst: im Wechsel von Tag und Nacht, im Regen und Wellenschlag, in den Effecten der Luftbewegung, in seiner Respiration und Locomotion, kurz in Allem, was innerhalb des scheinbar starren Naturbildes von höherem Leben zeugt. Der künstlerischen Bedeutung der Respiration suchte der intimste Naturfreund unter den älteren deutschen Dichtern, Brockes, in einem besonderen Falle praktisch wieder gerecht zu werden, indem er Blumenduft einsog und, um Dank und Lust zu verbinden, bei jedem Aushauchen und Einziehen des Athems sich je einer Silbe eines von ihm gedichteten frommen jambischen Liedes bediente (Gervinus, Geschichte der poet. Nationalliteratur III, S. 553, Anm. 291). Auch durch die Arbeit seiner Hände wird der Mensch zum Verständniss des Rhythmus erzogen und angeleitet. Die meisten Bewegungen beim primitiven Arbeiten, beim Schneiden, Sägen, Schaben, Bohren, Glätten, Nähen u. s. w. sind naturgemäss rhythmische. Manches Werk der primitiven Hausindustrie, dessen Herstellung eine nach unseren Begriffen fabelhafte Geduld erforderte, wäre nicht ausgeführt worden, wenn die Arbeit daran nicht in lauter einfachen rhythmischen Bewegungen bestanden hätte. Militärische Handgriffe und Körperbewegungen werden in rhythmische Tempos zerlegt und so gelernt und geübt. Der Rhythmus erleichtert die Arbeit, indem er sie ordnet und gliedert. Die rhythmische Arbeit des Ruderns, des Pilotenschlagens verschwistert sich mit Musik und Gesang. Die rhythmische Form ist, als eine höher belebte, die natürliche Form des sinnlich wahrnehmbaren Lebens. Deshalb ist sie dem Menschen auch in seinen scheinbar freien Schöpfungen natürlicherweise eigen, deshalb erfreut er sich an ihr. Das rhythmisch Geordnete ist ihm zugleich das Lebensvolle inmitten der grossen Masse anscheinend starrer und todter, gesetz- und regelloser Naturgebilde. Durch geordnete Thätigkeit finden die beiden scheinbar einander entgegengesetzten Triebe des Schaffens (Spielens) und der Trägheit ihre Befriedigung. Durch einfache Wiederholung wird Ueberlegung, Schwanken, alle Unbequemlichkeit der freien Wahl erspart und mit den geringsten Mitteln der grösste Effect erzielt. Die Hand arbeitet unter einem wohlthätigen Zwange und ermüdet nicht so leicht.

So mochte es zur Entstehung, so zur pictographischen Deutung des geometrischen Ornamentes gekommen sein. Ueber die letztere ist nach der Natur dieser Zeichnungen nichts zu ermitteln; denn selbst volle Congruenz mit bestimmt gedeuteten Figuren des menschlichen Wildstammes unserer Zeit gestattet höchstens auf eine verborgene, keineswegs aber auf dieselbe Bildbedeutung zu schliessen. Als Beispiel geben wir in Fig. 3 das Randstück eines schwarzen neolithischen Thongefässes aus dem Laibacher Moore (Prähistorische Sammlung Wien, Inv.-Nr. 367), und stellen demselben in Fig. 4 das gleiche Muster aus der „Künstlerhütte" eines Auetódorfes in Central-Brasilien (nach v. d. Steinen, „Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens", Taf. XXII, Fig. 5, vgl. S. 266) gegenüber, welches dort als Darstellung des „Mereschu"-Fisches gilt.



Fig. 3. Bruchstück eines schwarzen Thongefässes aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor, 1/1 n. Gr.

Die Heiligkeit solcher Formen ist ein Ergebniss der traditionellen Anwendung und des untergelegten Bildsinnes. So halten wir auch den apotropäischen und schamanistischen Werth und Gebrauch derselben, wie er z. B. für die von Grünwedel behandelten „Zaubermuster" der Orang-Semang Malâkas (Zeitschrift für Ethnologie 1894, S. 142) nachgewiesen ist, für eine secundäre Stufe in der Entwicklung des geometrischen Ornaments. Es ist etwas Aehnliches um die Lieder des „Wilden", welche Anfangs aus innerem Drange gesungen werden und thatsächlich — z. B. beim Durchschreiten des nächtlichen Waldes — Gefahren bannen, denen aber später als „Zaubergesängen" eine magische Kraft zugeschrieben wird. Erst in vorgerückter Metallzeit finden sich Spuren einer symbolischen Bedeutung gewisser geometrischer Zeichen, wovon besser in den folgenden Abschnitten zu reden sein wird. Hier sei es genug, zu wiederholen, dass wir in der Frage nach der Entstehung des geometrischen Ornamentes eine Mittelstellung einnehmen möchten zwischen Jenen, welche in antiquirter Auffassung Alles auf ein undefinirbares „Etwas im Menschen" zurückführen, das ihn an jenen Liniengruppen rein ästhetisches Gefallen finden liess, und jenen Modernen, welche in Allem nur vom Anfang an gewollte schematische Abbilder von Dingen der Wirklichkeit erblicken. In dem der Zeichnung in der neolithischen und der Bronzezeit gewidmeten Abschnitt unserer Darstellung werden wir auf diese Frage eingehender zurückkommen.

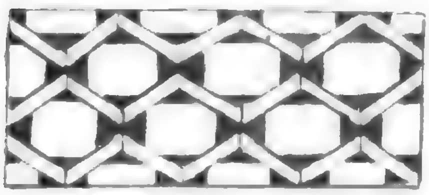


Fig. 4. Geometrisches Muster aus der „Künstlerhütte" eines Indianerdorfes in Central-Brasilien.

Die geometrischen Motive der Quartärkunst sind meist sehr einfach und zeigen in ihrer Anbringung die Tendenz der Bedeckung oder der Einfassung. Es sind schräge Strich- oder Schnittlagen, zuweilen in Gruppen geordnet, Bänder bildend, z. B. auf einem Knochenstück aus der Höhle Kůlna bei Sloup in

Mähren.[1]) In anderen Fällen sind solche schräge Strichlagen in wechselnder Richtung nebeneinander gesetzt, so auf einem Mammuth-Rippenstück aus dem Löss bei Předmost in Mähren.[2]) Aus derselben Fundschichte stammt ein zweites Mammuth-Rippenfragment[3]) mit viel reichlicherem Dessin. Eine Doppellinie scheidet die gravirte Fläche in zwei Längszonen. In der einen sieht man ein Bündel Verticallinien, daneben eine Gruppe paralleler Zickzacklinien, in der andern ein paar grosse schräg schraffirte Dreiecksfelder, dazwischen und darunter Reihen horizontaler und verticaler Linien. Es wäre nicht schwer, aus diesen Elementen eine reguläre geradlinige Decoration im Sinne eines der geometrischen Systeme Altgriechenlands zu gestalten.

Verwandte und andere Motive finden sich an vielen Knochengeräthen aus der unteren Schichte der Maszyckahöhle bei Krakau.[4]) Kleinere Stücke sind mit den Strichlagen bedeckt (l. c. III, 37), andere (35. 36) zeigen solche nur an den Rändern. Ein Röhrenknochen (39, vgl. IV, 19) hat als einziges Zeichen eine Figur gleich einem australischen Schilde oder einem langgezogenen Auge. Lanzenspitzen sind an dem breiten und dünnen unteren Ende mit schrägen Strichlagen gerauht (l. c. IV, 2—5. 10), dies aber nicht zum Schmuck, sondern um in dem gespaltenen Schaft fester zu sitzen. An den vorragenden Theilen sind seltener ähnliche Striche (l. c. 1) und Strichgruppen (6), als andere merkwürdige Zeichnungen angebracht. Hier finden sich: zwei Bogenlinien (wie von einem Wellenband), deren Concavitäten mit Sparren (chevrons) gefüllt sind (l. c. 2); eine Reihe schraffirter birnförmiger Figuren (4); ein Kreis mit centralem Grübchen, davon tangential ausgehend eine Bogenlinie, deren Concavität mit senkrechten Strichen gefüllt ist (8); eine aus Doppellinien gebildete 8-ähnliche Figur, daneben ein Bündel Querstriche (9); eine keulenähnliche Figur mit einer flachen runden Aushöhlung in der Mitte (10); fünf solche Aushöhlungen nebeneinander (11); ein brillenähnliches Zeichen mit langen schmalen Fortsetzungen nach beiden Seiten (16); zwei schraffirte Rhomben (17). Es leidet kaum einen Zweifel, dass die Zeichen an diesen Speerspitzen Eigenthümermarken sind.[5]) Die Mittel zur Bezeichnung dieser Waffen sind einem Vorrath ornamentaler Formen entnommen, der keineswegs ganz gering angeschlagen werden darf. Man wird namentlich die Verwendung der Kreisfigur mit dem Centralpunkt, des Ovals und der Wellenlinie bemerkenswerth finden. Punktfüllung von Bändern, die aus Doppellinien gebildet, oder Feldern, die von Doppellinien umrahmt sind, findet sich auf räthselhaften, entfernt fischähnlichen Schnitzwerken aus der Höhle Kostelik im mährischen Devonkalk.[6])

[1]) Much, Atlas, Taf. II, Fig. 16.

[2]) Ebenda, Fig. 11.

[3]) Ebenda, Fig. 12.

[4]) L. c. III. IV.

[5]) Von den Grönländern wird Folgendes berichtet: „Erlegen auf einer Renthierjagd mehrere Jäger gemeinsam ein Wild, so gehört es Dem, dessen Pfeil dem Herzen am nächsten eingedrungen ist. Die Pfeile tragen sämmtlich Abzeichen, so dass kein Zwist entstehen kann. Seit der Einführung der Gewehre ist jedoch schon mancher Streit vorgekommen." (Lubbock, Entstehung der Civilisation, S. 377 f.)

[6]) Niederle, Lidstvo, S. 62, Fig. 29—32.

In Frankreich, dessen diluviale Höhlenschichten weitaus reichlichere Einschlüsse an solchen Arbeiten enthalten als die verwandten Fundstätten Oesterreichs, sind auch gerade die ältesten erhaltenen Werke nicht von der Art, dass man sie gern als Zeugnisse eines absoluten Anfanges betrachten möchte. Man weiss aber auch, dass die ältesten Spuren des Menschen in Westeuropa viel tiefer zurückliegen als die frühesten auf uns gekommenen decorativen und figuralen Arbeiten.

„Solutréen" nennt G. de Mortillet die vorletzte Stufe der paläolithischen Industrie. Einen Abschnitt dieser Stufe, die nach dem Ersteren durch besonders hohe Entwicklung der Feuerstein-Manufactur ausgezeichnet ist, bildet Édouard Piette's „Eburnéen", die älteste Phase der „glyptischen Periode" des Letzteren. In dieser Zeit, deren Hauptmerkmale später angeführt werden sollen, blühte die Elfenbeinschnitzerei bei den Mammuth- und Pferdejägern Westeuropas. Neben merkwürdigen Rundfiguren erscheinen auch flache und plastische Schnitzereien ornamentalen Charakters: ein längliches, zum Anhängen durchbohrtes Täfelchen mit tief und breit eingeschnittenen welligen Furchen,[1] ein Stiel mit spitzovalem Knauf von der Form eines geschlossenen Blumenkelches,[2] ein keulenförmiger Gegenstand, dessen spitz zulaufendes unteres Ende (vielleicht zum Einstecken und Einpichen in einen ausgehöhlten Schaft) mit zahlreichen Schnittkerben gerauht, und dessen kolbiges oberes Ende mit einer Zone paralleler verticaler Zickzacklinien en relief geschmückt ist;[3] — sämmtlich aus Brassempouy-en-Chalosse (Landes).

In der darauffolgenden „oberen Pferdestufe", noch immer einer Vorstufe der eigentlichen Renthierzeit, begegnen uns neben ausgezeichneten Flachreliefdarstellungen von Thieren wieder merkwürdig vorgeschrittene krummlinige Ornamente: Voluten und Doppelvoluten, dazwischen eine Art von Kyma (Arudy),[4] vier Kreise mit Centralpunkten und welliger Umrahmung (Lourdes)[5] — also abermals Formen, die von der einfachsten geometrischen Verzierung sehr weit abliegen. Sie sind keineswegs blos eingeritzt, sondern verhältnissmässig tief eingeschnitten, so dass man sie als Reliefverzierungen bezeichnen darf, welche technisch dem herrschenden Kunstcharakter entsprechen.

Erst in der Renthierzeit erscheinen echte Elemente der geometrischen Decoration theils selbstständig, theils in Verbindung mit naturalistischer Thierdarstellung. Sie finden sich häufig auf Thierköpfen, wo sie die naturalistische Wiedergabe der Haargruppen ersetzen sollen; so schon auf einem ausgeschnittenen, beiderseits gravirten Pferdekopf der oberen Pferdestufe von Arudy[6])

---

[1]) L'Anthr. V, Paris 1894, S. 132, Fig. 2.

[2]) l. c. S. 133, Fig. 4.

[3]) l. c. S. 135, Fig. 6.

[4]) l. c. S. 137, Fig. 6. Weiteres darüber s. im nächsten Abschnitt.

[5]) l. c. Fig. 7. Vgl. das frappant ähnliche Ornament auf einem Dolmensteine von Availlac-sur-Chizé (Deux-Sèvres) im Museum von Niort bei Mortillet, Mus. préhist., Taf. LVI, Fig. 542, und auf einer Steinscheibe aus dem syrischen Ruinenhügel Tell-el-Hesy, Fr. Jones Bliss, A mound of many cities or Tell el Hesy excavated, London 1894, S. 86, Fig. 171.

[6]) l. c. S. 139, Fig. 9.

(gestrichelte, krumme und gerade Bänder, schräge Strichlagen und reihenweise ineinander gezeichnete Winkelfiguren), dann im „Cervidien“ von Mas d'Azil auf zwei Pferdeköpfen [1]) (Umrisszeichnungen, darauf Zickzacklinien, daneben Winkelbänder) und einem dritten Pferdekopf [2]) (Rundarbeit, mannigfach geschwungene und eine doppelte Zickzacklinie aus kleinen schrägen Strichlein; man erkennt deutlich die stilisirte Nachahmung der Gesichtshaare des ruppigen Wildpferdes). Regelmässige Reihen feiner Parallelstrichlein bilden die Behaarung an dem plastisch ausgeführten Kopf eines Moschusrindes von Thayngen.[3]) Ferner erscheint nur je eine Zickzacklinie auf den Leibern von Thieren: Lartet und Christy, Reliquiae Aquitanicae B, Taf. II, Fig. 2; Girod und Massénat, Stations de l'âge du renne, Taf. XXI, Fig. 1 (eine äusserst rohe Thierzeichnung plump schraffirt ebenda XVII, 2). Menschliche Arme mit Zickzackmuster bedeckt [4]) s. Lartet und Christy, B, IX, 1 a und 6, vgl. XVII, 6. Hier sind die Muster auf den Figuren; seltener finden wir sie daneben, z. B. zwei rhombische Figuren mit Strichen in der Mitte neben Renthieren und Fischen.[5])

In den gemusterten Thierfiguren begegnet sich die „Höhlenkunst“ der Renthierjäger Westeuropas mit primitiver altgriechischer Bildnerei. In volksthümlichen Arbeiten der mykenischen, namentlich aber in vielen Erzeugnissen der „geometrischen“ Periode erscheinen Thier- und Menschenbilder mit Ornamenten bedeckt.[6]) Man hat darin einfache „Füllungen“ gesehen, welche das „natura horret vacuum“ erfordert. Vielleicht ist es aber doch etwas mehr, nämlich stilisirte Innenzeichnung, Darstellung der Körperoberfläche, deren steife

[1]) L'Anthr. V, Paris 1894, S. 141, Fig. 11.

[2]) l. c. Fig. 12.

[3]) Mitth. der Antiquar. Gesellsch. in Zürich XIX 1, Taf. VII, Fig. 66.

[4]) Bemalung oder Tätowirung? Vgl. das Aermchen einer Thonfigur in dem Werke „Die neolithische Station von Butmir“, Taf. III, Fig. 4 a, b. In der pictographischen Aufzeichnung eines Odschibwägosanges (bei Garrick Mallery X, Annual report of the Bureau of Ethnology 1888/9, Washington 1893, Taf. XVII, vgl. S. 235) erscheint der menschliche Arm mit Zickzacklinie in einer bestimmten Satzbedeutung, die er natürlich anderswo nicht haben wird. Der Erklärer bemerkte jedoch, dass die Zickzacklinie auf dem Arme „geheimnissvolle Kraft“ bedeute. Tätowirung auf Unterarm und Handgelenk zeigt auch ein Gefangener, nach Hautfarbe und Gesichtsschnitt ein Europäer, in einem Wandgemälde vom Grabe Setis' I. (Perrot-Chipiez I, S. 796, Fig. 527). Sein langes Gewand ist bunt gemustert und wird an der Schulter durch eine Spange zusammengehalten, in welcher vielleicht eine Fibel dargestellt sein soll. Ferner trägt derselbe Ohrringe und Federn im Haare.

[5]) L'Anthr. V, 1894, S. 144, Fig. 15, oben Fig. 1.

[6]) Vögel auf einem mykenischen Thongefäss (Schuchardt, Schliemann's Ausgrabungen [2], S. 306, Fig. 278), Menschen und Thiere auf Vasenscherben aus Tiryns (Schliemann, Tiryns, Taf. XIV. XXI a), Mensch und Pferd auf einem Fibelfuss (Olympia IV, Taf. XXII, Fig. 362), Löwe auf einem Diadem (Ann. dell'inst. 1880, Taf. G, Fig. 2) — um nur einige Beispiele von Zeichnungen zu nennen. Aber auch plastische Figuren erhalten solchen Schmuck, Thonfiguren durch Einritzung oder Malerei, Bronzefiguren durch Gravirung. Vgl. 'Εφημ. ἀρχ. 1892, Taf. 3, Fig. 3, 4 (Thonfiguren aus Amyklä), Olympia IV, Taf. X, 116 a; XI, 162; XII, 171. 176—178; XVII, 275 (meist Bronzen). In gravirten Zickzacklinien sind menschliche Haupthaare an Thonfiguren von Cypern und Bosnien dargestellt, die thierische Mähne an der Thonfigur eines Löwen aus Babylonien (Perrot-Chipiez II, S. 579, Fig. 276).

Nachahmung möglicherweise überhaupt zu den ältesten geometrischen Mustern geführt hat.[1])

Die Australier sollen die Motive zur Decoration ihrer Schilde (meist dichtgestellte Reihen von Zickzacklinien) aus der Oberflächenzeichnung der Thiere

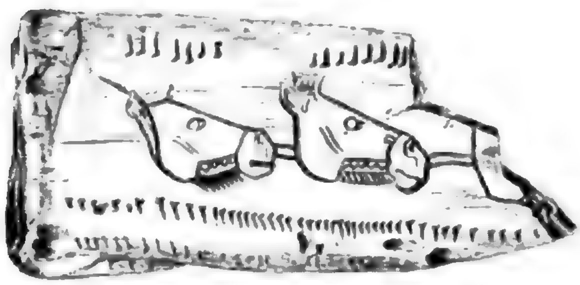


Fig. 5. Renthierjäger-Zeichnung aus der Höhle Mas d'Azil, $^1/_2$ n. Gr.



Fig. 7. Bruchstück einer Thonfigur aus Olympia, $^1/_2$ n. Gr.



Fig. 6. Renthierjäger-Zeichnung aus der Höhle La Madeleine, $^1/_1$ n. Gr.

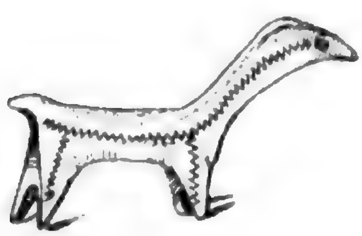


Fig. 8. Bronzefigur aus Olympia, $^4/_5$ n. Gr.



Fig. 9. Bronzefigur aus Olympia, $^4/_5$ n. Gr.

schöpfen; sie imitiren, heisst es, Pelzhaare, Vogelfedern, Hautmuster von Schlangen oder Eidechsen und gelangen so zu geometrischen Motiven. Andererseits zeichnen sie aber auch die Gesammterscheinung von Thieren und Menschen (Känguruhs, Eidechsen, Schlangen, Fische, am häufigsten Corroborri-Tänzer in

[1]) Die oben in den Text aufgenommenen Abbildungen zeigen ein paar Zeichnungen aus Renthierjägerhöhlen, und zwar Fig. 5 zwei Pferdeköpfe mit Zickzacklinien zwischen einfassenden Winkelbändern (aus der Grotte Mas d'Azil nach L'Anthr. V, 1894, S. 141, Fig. 11), Fig. 6 ein Renthier mit Zickzacklinie auf einem Vogelknochen (aus der Höhle La Madeleine nach Reliqu. Aquit. B, Taf. II, Fig. 1, vgl. S. 13), ferner altgriechische Votivfiguren aus Olympia, und zwar Fig. 7 das Bruchstück einer bemalten Thonfigur (Pferdekopf mit Zickzackmuster, Olympia IV, Taf. XVII, Fig. 276), Fig. 8 und 9 gravirte Bronzethiere (l. c. Taf. X, Fig. 116 a und XII, Fig. 171). Fig. 10 ist ein Bronzeblechfragment mit in Tremolirstich eingravirter Steinbockfigur vom Belag der Scheide eines Dolchmessers aus Watsch in Krain. (Mitth. Anthr. Ges. Wien XIII,

der bekannten Spreizstellung der Beine) vollkommen deutlich auf ihre Keulen und Wurfbretter.[1])

Beim Wildstamme unserer Zeit lassen sich geometrische Figuren häufig als Stammes- und Eigenthümermarken, als Zauberzeichen u. dgl. m. erweisen. Auch in der alteuropäischen Höhlenkunst finden sich die meisten urgeometrischen Zeichen an Gebrauchsgegenständen, während viele naturalistische Thierbilder nicht, wie ein Kunsthistoriker kürzlich schrieb, „Geräthe schmücken", sondern auf willkürlich hergenommene Knochenstücke, Geweih und zuletzt auch Steinplatten von natürlicher Form eingeritzt sind. Es ist ein Irrthum, diese letzteren Bilder durch den horror vacui zu erklären, weil kein vacuum vorhanden war, ausser ein vacuum tempus. Die von Piette zusammengestellten ältesten „weiblichen Statuetten" sind freigebildete Rundfiguren, nicht Theile (Griffe, Knäufe o. dgl. m.) von Gebrauchsobjecten. Nur ein Torso von Brassempouy (gef. 1894) soll ein Dolchgriff gewesen sein, wie das bekannte springende Renthier von Laugerie-Basse. Aber die Sache scheint zweifelhaft, und auch bei dem ziemlich isolirten Stück von Laugerie-Basse war wohl die Thierfigur Hauptsache, der Dolch Nebensache. In einigen seltenen Fällen sind Geräthenden thierkopfförmig gestaltet.[2]) Das Stück Rel. Aqu. B. Taf. XIX, XX 1, welches wir für die Nachbildung eines Wurfholzes halten, trägt die eingeschnittene Darstellung eines Pferdes mit Zickzacklinie auf dem Leib und eines Urochsenkopfes. Dagegen sehen wir in vielen Fällen, wie man zum Zeichnen einfach ein geeignetes flaches Stein-, Knochen- oder Geweihstück nahm, welches weiter keine brauchbare Form erhielt.[3]) Bei vielen Stücken ist es zweifelhaft, ob sie von Gebrauchsobjecten herrühren, da nur Fragmente vorhanden sind. Im Allgemeinen dürfen wir wohl sagen: da die Rundfiguren und ausgeschnittenen

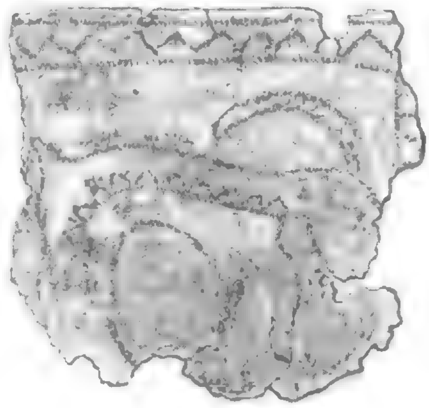


Fig. 10.
Bronzeblech-Fragment aus Watsch in Krain, $^{8}/_{4}$ n. Gr.

S. 178, Fig. 61.) In der oberen Einfassung, wie auf dem Leibe der Figur ist je eine einfache Zickzacklinie zu sehen. Diese Arbeit stammt aus dem V. Jahrhundert und dem venetischen Culturkreise.

Eine Illustration zu diesem Parallelismus primitiver Kunstmittel liefert auch die vollkommen gleiche Manier, in welcher einerseits auf der mykenischen „Kriegervase" (Myk. Vasen, 430—431), andererseits auf den Situlen von Watsch und Matrei (Mitth. der Anthropol. Gesellsch. in Wien XIII, 1883, Taf. XX, Fig. 2, 4 [an den Preishelmen]) und auf dem Gürtelblech von Watsch (ebenda XIV, 1884, Taf. VI) das Rosshaar der Helmbüsche durch eine einzige, in den Umriss hineingezeichnete Wellenlinie ausgedrückt ist.

[1]) Grosse, Anfänge der Kunst, S. 118 ff.

[2]) Rel. Aqu. B. III—IV 5. („Commandostab"), XIX—XX 1 (zweifelhaft), XXIII 5. Girod u. Massénat II 4. XXXVII 2.

[3]) Vgl. z. B. Rel. Aqu. A. Taf. XXIX 1. 5 (Steine); B. II 6; XIX—XX 2—4 (Geweihschaufelfragmente); XXVIII (convexe Elfenbeinplatte); Girod und Massénat XIV 1. 3. XV 3. XVI 3. 4. XVII 1. 2. XXI 4. XXII 2. XXIV 2. XXXVI 1.

Umrisszeichnungen in der Regel als selbstständige Bildwerke auftreten, muss eine gewisse freie Uebung des bildnerischen Talentes vorangegangen sein, ehe man den Schritt unternahm, Gebrauchsgegenstände durch Umrisszeichnungen zu schmücken. Die Decoration der Waffen und Geräthe bildet also, hier wenigstens, nicht den Ausgangspunkt bildkünstlerischer Thätigkeit.

Auch unter den selbstständig auftretenden Elementen geometrischer Decoration erscheinen am häufigsten: 1. Reihen schräger kurzer Parallelstriche, zuweilen netzförmig gekreuzt, 2. Zickzacklinien, 3. Winkelbänder (). Diese drei Elemente können nach den angeführten Beispielen aus der stilisirten Nachahmung von Thierhaaren hervorgegangen sein. Reihen schräger kurzer Parallelstriche sind das einfachste Mittel, durch welches man Behaarung wiederzugeben versuchen mochte. Auch plastische und gezeichnete Menschenfiguren tragen am Leibe solche Strichreihen und sind danach für behaart gehalten worden, so die „Venus von Brassempouy" und die bekannte „femme au renne".

Aus solchen schrägen Strichreihen mochte bei flüchtiger Darstellung der langen schlichten Haare leicht die Zickzacklinie entstehen, indem man von dem Ende der einen Linie ohne das Instrument abzusetzen zum Anfange der anderen hinauffuhr. Allerdings ist dabei nicht an Gravirung in hartem Material, sondern an Malerei oder Zeichnung, etwa mit Kohle auf einer weissgrundirten Holzfläche zu denken. Wir haben aber gar keine Ursache, die Schnitzerei in Bein u. s. w. für die einzige Technik zu halten, in welcher zu jener Zeit gearbeitet worden sei. Das Winkelband konnte entstehen, wenn zwei Reihen gegensinniger Stricheln derart verbunden wurden, dass zugleich mit jedem Strich der einen Reihe der entsprechende der zweiten Reihe ausgeführt wurde. Endlich kommen, nicht ganz selten, auch gekreuzte Strichlagen, ein einfaches Netzmuster, vor. Proben dieser vier Elemente geometrischer Decoration s. namentlich in Girod und Massénat, Stations de l'âge du renne (passim).

Schräge Lagen kurzer Striche bilden häufig die Randeinfassung geschnitzter Geweih- oder Knochenstücke.[1]) Darin liegt eine Analogie zu der Manier, mit welcher die Behaarung der Thierfiguren an Bauch und Rücken durch ebensolche Einfassungen dargestellt ist. Häufig finden sich auch Reihen kleiner rautenförmiger Felder, welche erhaben zwischen zwei tief eingeschnittenen Kerblinien (oder ohne solche) ausgespart sind. So erscheint das gewöhnliche Strichband plastisch ausgeführt auf langen Stichwaffen aus den Hauptästen von Renthiergeweihen, welche zuweilen an der verdickten Basisstelle der ersten Seitensprosse (zum Anhängen?) durchbohrt sind.[2]) In Betreff dieses „Rautenbandes" hat Fraas anlässlich des Vorkommens in der Thayingerhöhle[3]) die merkwürdige

[1]) Vgl. z. B. Rel. Aqu. B. XIII 13. XV—XVI 1. Girod u. Massénat IX 1. 3. 8—10. X 1—4. 8. XVIII 3 (mit Zickzacklinie). XXVII 5. XXX 6. XXXVIII 1—6. Mitth. Antiqu. Ges. Zürich XIX 1, Taf. III, Fig. 17 (Thayingen); Much, Atlas, Taf. III, Fig. 35. 36 (Maszicka bei Krakau).

[2]) Vgl. z. B. Rel. Aqu. III—IV 3. XVIII 1. 4 (beide Male in Verbindung mit vertieften Zickzacklinien). XXI 2. XXIII 7—11 (in 11 wechseln erhabene mit vertieften Stricheln), Girod u. Massénat VIII 10 (mit vertiefter Zickzacklinie). XVIII 1 (ebenso). 5. XIX 1 (mit Zickzack). XX 1—4. XXXIV 5. XLI 1.

[3]) Mitth. d. Anth. Ges. Zürich XIX 1, Taf. IV, Fig. 29.

Uebereinstimmung des Motivs an verschiedenen Fundstellen troglodytischer Kunstwerke hervorgehoben. In den mährischen und polnischen Höhlen scheint es jedoch zu fehlen.

Während die Gesammtform der Thiergestalten oder einzelnen Thiertheile stets realistisch wiedergegeben ist, verfällt die Oberflächenzeichnung derselben, da eine naturtreue Wiedergabe unmöglich ist, der Stilisirung, der vereinfachten, conventionell abgekürzten Reproduction, und aus dieser entwickelt sich vermuthlich das älteste geradlinige Ornament. Dieser geradlinigen Flächenverzierung ist wahrscheinlich eine krummlinige, reliefartig wirkende vorhergegangen, was uns nicht Wunder nehmen darf, insoferne nämlich die Schnitzkunst überhaupt mit der plastischen Wiedergabe lebender Naturformen beginnt, in welcher die krumme Linie ausschliesslich herrscht. Die gerade Linie ist, der Natur gegenüber, eine Abstraction, die krumme dagegen das Concrete, und wie man in der Bildkunst überhaupt zuerst die Rundplastik und dann die Umrisszeichnung übte, so ist auch in der Decoration das Concrete dem Abstracten vorhergegangen.

Durch die angeführten Beispiele ist wohl die Mehrzahl der überlieferten ornamentalen Schnitzereien vertreten und damit erschöpft, was man als eigentlich typisch bezeichnen kann. Manches seltsame Zeichen mag pictographische Bedeutung gehabt haben. So die menschlichen Arme mit Zickzacklinien (Rel. Aqu. B. IX 1. a. b.) oder dem Winkelband (ebenda XVII 6.), drei Paare menschlicher Fusssohlen oder Hände (ebenda X 8.), eine Wirbelsäule oder ein Pferdefussskelet (ebenda III—IV 6 b.), ein Pferdefuss mit Haut und Haar (l'Anthr. V, S. 136, Fig. 4), ferner manche eigenthümliche Zeichen an den Lanzenspitzen der Renthierschichte in der Maszickahöhle bei Krakau.[1] Beachtenswerth ist die Aehnlichkeit der Verzierung einer dieser Lanzenspitzen, l. c. Fig. 2, mit einem französischen Fundstück (Rel. Aqu. B. IX 3). An beiden besteht das Ornament aus einer doppelten Wellenlinie, deren Bogenfelder beim erstgenannten mit Zickzacken, beim letztgenannten mit schrägen Strichlagen ausgefüllt sind. Solche Stücke erwecken doch den Eindruck, dass all' diese ornamentalen Schnitzereien nur der Nachhall einer im Gesammtkreise des Lebens viel reicher entwickelten und einheitlicher sich zusammenschliessenden Decorationskunst gewesen sind.

Montelius, welcher auf dem internationalen Congress für prähistorische Archäologie und Anthropologie zu Paris 1889 die Tafeln eines von Piette vorbereiteten Werkes über die Kunst der Renthierjäger sah, war am meisten erstaunt über ein Fragment aus der Höhle von Arudy, welches mit Spiralen und einer Thierfigur verziert ist. Er fand[2]) nicht so sehr diese beiden Elemente überraschend, als deren Verbindung zu einem ornamentalen System, in welchem die Thierfigur zwischen zwei Spiralen erscheint. Nach der Abbildung zu urtheilen, wollte er dieses Stück vielmehr der ersten Eisenzeit als der Renthierperiode zuschreiben. Cartailhac erklärte dagegen (l. c., S. 164) jenes Schnitz-

[1]) Much, Atlas, Taf. III, Fig. 19. 39. IV 4. 8. 9. 14. 16.
[2]) Compte-rendu, S. 163.

werk für vollkommen authentisch und bemerkte, dass in seiner Gegenwart vor den Mitgliedern des Congresses zu Pau 1873 das erste mit Spiralen verzierte Stück aus einem Einschnitt in der Höhle von Arudy hervorgezogen worden sei. Es war aus Rengeweih und trug alle Kennzeichen der bearbeiteten Fundstücke aus der Renthierzeit. Auch die ähnlich verzierten Stücke aus den Grabungen des Herrn Piette seien unter den gleichen guten Bedingungen der Echtheit und des Alters gefunden worden.

Die Spirale, welche später in einer jüngeren Phase der schematischen Kunststufe aus dem Süden nach Mittel- und Nordeuropa gewandert ist, kann in Westeuropa, wo sie an megalithischen Denkmälern vorkommt, unabhängig von diesem Hergang aus der Nachahmung von Schneckengehäusen[1]) oder zusammengeringelten Schlangen entstanden sein. So fand sich auf einer im Hochrelief geschnitzten Holzthür einer Häuptlingshütte im Nigergebiet[2]) eine Schlange, welche ein Thier im Genick packt, einfach als vollkommene Spirale gebildet. Der erste Schritt zur flächenfüllenden Ausbildung dieses Motivs ist die Doppelspirale, wie sie z. B. in Holzschnitzereien Madagaskars sehr vollkommen ausgeführt, umrahmt und mit Zwickelfiguren verbunden erscheint.[3]) Die Doppelvolute wird noch heute von Landleuten mitten in Europa in ziemlich regelloser Wiederholung zur Ausschmückung von Hauswänden gebraucht.[4]) Das Problem, aus der Spirale ein schrankenlos fortlaufendes Ziermuster zu gestalten, ist dort gelöst, wo man, wie in Aegypten, im östlichen Mittelmeergebiet und dessen Dependenzen oder in Neuseeland, die Schnecke sich zuerst ein- und dann vom Centrum an wieder ausrollen lässt.

Auch an rein technischen Ornamenten hat es den Renthierjägern nicht gefehlt. An den bekannten „Harpunen", die nach Piette eine Erfindung der älteren Renthierzeit sind, trifft man nicht nur Längsrillen, welche die Richtung der Spitze, und Querrillen, welche die der Zähne markiren, sondern häufig auch mehr oder minder deutliche Ziekzacklinien an der Basis der Zähne.[5]) An einem Stück aus der Thayingerhöhle sind es ausgesprochene Bänder.[6]) Diese Ziekzacklinien und Bänder sind gewiss nichts Anderes als der ornamentale Ueberrest einer älteren Technik, in welcher solche Harpunen aus wirklichen, an einen Holzpfeil geschnürten Thierzähnen hergestellt wurden. Diese Folgerung erscheint unabweisbar, wenn man die mit Haifischzähnen besetzten Waffen der Nord-Melanesier, z. B. die kürzlich von F. v. Luschan publicirten der Matty-Insulaner[7]) vergleicht. Es mögen also schon im „Équidien" Harpunen ge-

[1]) Ackerschnecke als Spirale gebildet auf einem Topfscherben aus Mykene: Schliemann, „Mykenä". Taf. VIII, Fig. 30.

[2]) Mitth. afrik. Gesellsch. in Deutschl. III, Taf. 4.

[3]) Journ. Anthr. Inst. London XXI, 1892, Taf. XVII, Fig. 7.

[4]) Fig. nach Much, Mitth. Anthr. Ges. Wien VII.

[5]) Z. B. Rel. Aqu. B. XIV 5.

[6]) Mitth. Antiqu. Ges. Zürich XIX 1, Taf. IV, Fig. 25 (vgl. III 19).

[7]) Gegenüber der Nordküste von Deutsch-Neuguinea. Intern. Arch. f. Ethnogr. VIII, 1895, Taf. V, Fig. 1. 2. 3. 9. VI, 12.

bräuchlich gewesen sein, die uns jedoch, ihrer Technik wegen, nicht erhalten sind. Uebrigens möchte man schon a priori behaupten, dass eine Waffenform wie diese Jagdharpunen nicht aus freier Phantasie erfunden und zuerst in Rengeweih aus ganzen Stücken ausgeführt worden sein kann; es muss nothwendig eine leichter erklärbare, d. i. der vorbildlichen Natur näherstehende Vorstufe angenommen werden, in welcher diese Waffen aus Holz mit angeschnürten Spitzen bestanden haben.

Wir sehen also, dass die Technik auch in der Diluvialzeit schon eine Quelle ornamentaler Formen bildet, und es ist gewiss Uebertreibung, wenn man, um der „tollen Hetzjagd" nach formgebenden Techniken ein Ende zu machen, jeden Einfluss der Technik auf die Decoration leugnet. Man ist so weit gegangen, den Renthierjägern die Korbflechterei abzusprechen, um nur ja nicht einen möglichen Einfluss von dieser Seite her annehmen zu müssen. Die von der Ethnologie beobachtete Priorität der Korbflechterei vor der Keramik — wie sie auch von Kekulé[1]) im Sinne der Lehren Semper's geltend gemacht wurde — möge, so hat man gesagt, vielleicht eine richtige Voraussetzung sein; ausgemacht sei sie sicher nicht. Wir halten sie für so ausgemacht, als sie nur irgend sein kann. Mit Recht nennt Grosse die Töpferei eine verhältnissmässig junge Kunst, weit jünger als die Flechterei, welche selbst bei den rohesten Stämmen (Australiern, Feuerländern) schon ziemlich ausgebildet ist. Der Korb war überall Vorgänger und Vorbild des Topfes. „Das Thongefäss ist ein Usurpator, der sich sowohl die Stelle, als das Kleid seines geflochtenen Vorgängers aneignet." Freilich darf man geflochtene Körbe unter den prähistorischen Funden nicht suchen. Wenn uns aus der Quartärzeit fast nur Stein, Horn und Knochen geblieben sind, so folgt daraus nicht, dass damals keine anderen Stoffe bearbeitet worden wären. Diese sind uns nun ebenso wenig erhalten als die Sagen und Lieder jener Menschen. Wir müssten sonst auch Bordier zustimmen, der den Renthierjägern das Sprachvermögen abstreitet und aus einigen Knochenpfeifchen, die sich in Höhlen gefunden, schliesst, dass sie sich untereinander nicht durch Worte, sondern durch Pfiffe verständigt hätten.

Dem Kunsthistoriker, der die Dinge durch seine Culturbrille sieht, ist der Thontopf das „Einfache", der geflochtene Korb das „Zusammengesetzte", jener das Wasserdichte, dieser das Durchlässige. Er fühlt sich im Stande, eine Trinkschale aus Lehm in freier Hand zu formen, nicht aber einen Korb zu flechten. Allein was beweist dies? Er würde nicht überall Töpferthon finden und es bald aufgeben, sich mit zerbrechlichem Thongeschirr zu beladen, wenn er ein unstetes Jägerleben führen müsste. Hingegen würde er bald lernen, wie man geflochtene Körbe undurchlässig und so zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten geeignet macht. Und endlich käme er durch die Uebung der Korbflechterei möglicherweise sogar darauf, grosse bauchige Thongefässe nicht aus einem Stück Lehm, sondern aus mehreren runden, langen, übereinandergelegten Thonwülsten aufzubauen, wie es bei den Kaffern beobachtet worden ist und sicher auch in Alteuropa üblich war.

[1]) Arch. Anz. 1890, S. 106.

Der geflochtene Korb führt von selbst zur Keramik. Wenn er mit löcherigem Boden eine Zeitlang auf feuchtem Lehmgrunde gestanden, musste der Träger beim Aufheben die Wahrnehmung machen, dass sich das Gefäss durch einen dichten Ueberzug selbstständig verbessert habe. Dieser Ueberzug fiel nicht mehr ab, wenn er innen mit einiger Vorsicht aufgetragen wurde. Dann mochte auch die geflochtene Wandung schadhaft werden, der starre Kern verlängerte die Dauer der Brauchbarkeit eines solchen Gebildes. Und wenn dasselbe, wie es leicht vorkommen konnte, durch Feuer beschädigt wurde, war das eigentliche Wesen der Keramik dem Menschen greifbar nahe gerückt. Der Korb wurde zur geflochtenen Form, die man absichtlich im Feuer vergehen liess, und deren Abdrücke im feuchten Thon das älteste automatische Thongefässornament bildeten.

Wenn wir aber auch die Korbflechterei und einige andere Künste in vegetabilischem Material für die Renthierzeit voraussetzen, so ist doch gewiss, dass die Entwicklung der industriellen Thätigkeit in dieser Zeit eine weitaus geringere war als in der darauffolgenden neolithischen Periode. Daraus ergibt sich mit gleicher Gewissheit, dass, wie auch die Ueberlieferung zeigt, das reine Ornament in der paläolithischen Zeit keine hervorragende Rolle gespielt haben kann. Es ist deshalb unrichtig, den „Schmucktrieb“, den „horror vacui“ oder dergleichen unerwiesene Annahmen als letzte Thatsachen an den Beginn der ganzen Kunstentwicklung zu setzen. Die Ornamentik kann sich nur an der industriellen Thätigkeit entwickeln, die ihre stoffliche Voraussetzung bildet; — daher ihre thatsächlich bezeugte posteriore Stellung in der Entwicklungsgeschichte. Völker ohne alle Industrie, welche, wie die ceylonischen Weddas und die culturverwandten centralafrikanischen Pygmäen, die wesentlichsten Bestandtheile ihrer Waffen und Werkzeuge von höher entwickelten Nachbarstämmen entlehnen müssen, haben gar keine Ornamentik und können keine solche haben, wenn sie auch äusserlich dazu befähigt wären. Denn es fehlt ihnen der Geist, welcher eine solche hervorbringt, ob sie ihn nun niemals besessen oder durch Degeneration ihrer Cultur wieder verloren haben.

Somit bleibt schliesslich die Schätzung des Ornaments der älteren Steinzeit abhängig von der Beurtheilung der Industrie dieses Zeitraumes, welche wir nicht vollständig kennen. Aber so gewiss die letztere primitiv war, so gewiss ist nicht Alles auf uns gekommen, was sie hervorgebracht, und so gewiss hat sie, wie in ihr die Steinmanufactur und neben ihr die figürliche Bildnerei, mehrere Entwicklungsphasen durchlaufen, in welchen sehr verschiedene Ansätze enthalten waren.

3. Freie Bildnerei.

Die verschiedenen Anläufe zur Entwicklung eines Ornamentes in der älteren Steinzeit werden tief in den Schatten gestellt durch die gleichzeitige Ausübung einer freien figürlichen Bildnerei, die, wie wir bereits gesehen haben, keine decorative Kunst war. Man hat dieselbe durch motivirte Vergleichung mit Arbeiten der Australier, Buschmänner, Eskimo zu erklären versucht. Allein

nach den wunderbaren Zeugnissen urwüchsiger Kunstbegabung aus westeuropäischen Höhlenschichten standen die quartären Troglodyten an Talent weit höher als die noch jetzt lebenden Jägerstämme. Wie aber nicht bei allen Jägerstämmen der Gegenwart freie Bildnerei angetroffen wird, so finden sich jene alten Zeugnisse auch nicht überall, wo Renthierjäger in Höhlen hausten. In Frankreich bestehen grosse Sammlungen solcher Arbeiten, vielfach im Privatbesitz (Piette, Massénat, Lastic u. A.) und noch zum grössten Theile unedirt. Sie waren früher schwer zu deuten und bildeten eine grosse Unbequemlichkeit; man liebte es, sie insgesammt als unecht zu verwerfen, weil unter die Thayinger Funde thatsächlich zwei Fälschungen eingeschmuggelt worden sind, die aber alsbald erkannt und beseitigt wurden. Jetzt ist die Echtheit der grossen Masse dieser Funde, soweit man sie kennt, wohl allgemein anerkannt. Die letzten, ganz unverdächtigen hat die Höhle am Schweizersbild geliefert.

Die folgende Schilderung kann, da sie sich nur auf publicirtes Material stützt, nicht mehr geben als ein sehr unvollkommenes Bild der alteuropäischen Jägerkunst. „On ne connait pas la souplesse et le talent de nos chasseurs de renne,“ sagt Cartailhac[1]) mit Beziehung darauf, dass trotz der Publicationen, welche seit dem ersten und grundlegenden Werke von Lartet und Christy über diesen Gegenstand erfolgt sind, der grösste Theil der erhaltenen Kunstwerke noch unedirt ist und die, welche man herausgegeben hat, nicht immer treu reproducirt sind. Die Sammlungen aus der Dordogne, besonders aber jene aus den Pyrenäen, aus Gourdan, Lortet, Arudy und Mas d'Azil bilden einen wahren Nationalschatz, den die Franzosen nur mit zu grosser Aengstlichkeit hüten. Das grosse Werk „Les Pyrénées pendant l'âge du renne“, dessen Tafeln Piette schon 1889 dem internationalen Congress der Prähistoriker zu Paris vorlegen konnte, ist bis heute noch nicht erschienen; doch hat Piette angefangen, in einzelnen sehr werthvollen Abhandlungen die Hauptergebnisse seiner Höhlenforschungen zu veröffentlichen. Diese Arbeiten sind es, die uns in den Stand setzen, die Entwicklung der Höhlenkunst besser zu beurtheilen, als es noch vor wenigen Jahren möglich war.

Diese Quartärkunst blüht nur in Westeuropa, dem wildreichsten mildesten Theile des Continents und hier wieder besonders im milderen Süden. Sie ist demnach abhängig von günstigen klimatischen und wirthschaftlichen Bedingungen, sowie in ihrer Entwicklung von der Existenz einer Tradition. Nach Geist und Form ist sie eine echte Jägerkunst, wie die Künste der Buschmänner, Australier, Eskimo, aber von grösserer Frische und Urwüchsigkeit. Ihre Gegenstände sind fast nie Pflanzen, selten Menschen, dagegen fast ausschliesslich Thiergestalten. Unter den letzteren erscheinen selten Vögel, etwas häufiger Reptilien, noch häufiger Fische und ungemein oft Säugethiere. Dies heisst: man zeichnete die Nahrungsthiere. Vögel erlegte man seltener; Fischfang wurde eifrig betrieben. Man kannte weder Bogen und Pfeil, noch die Angel, und stach die Fische mit Lanzen und Harpunen. Forellen und Hechte sind mit wunderbarer Treue wiedergegeben; einmal ist auch ein Fischskelet gezeichnet.

[1]) Compte-rendu, Congrès internat., X, 1889, Paris, S. 164.

Unter den Säugethieren findet man fast die ganze grössere Fauna des Quartär dargestellt, am häufigsten Pferd und Renthier, dann: Auerochse, Bison, Steinbock, Saiga-Antilope, Hirsch, Mammuth, Eber, Fuchs, Wolf, Bär, Luchs, Fischotter, Seehund u. s. w.

Selten sind eigentliche Jagdstücke, wie auf einem Renthiergeweih-Fragment von Laugerie-Basse: ein Auerstier in voller Flucht, dahinter ein liegender Jäger mit dem Wurfspeer oder der Harpune. Mehrere Male sind nach Mortillet verwundete Thiere hinkend dargestellt: eine Kuh von Les Eyzies, ein Renthier von Corgnac, beide aus der Dordogne. Wir finden somit kaum den Anfang einer Gruppenbildung. Hinter einander laufende Thiere erscheinen zuweilen gut aufgefasst, wie sie der Jäger in Rudeln beobachtet. Dagegen sehen wir zuweilen seltsame naturwidrige Gruppen: Renthiere und Fische (Fig. 1), Renthier und Frau („la femme au renne"), Reihen von Thierköpfen, Thiere über-

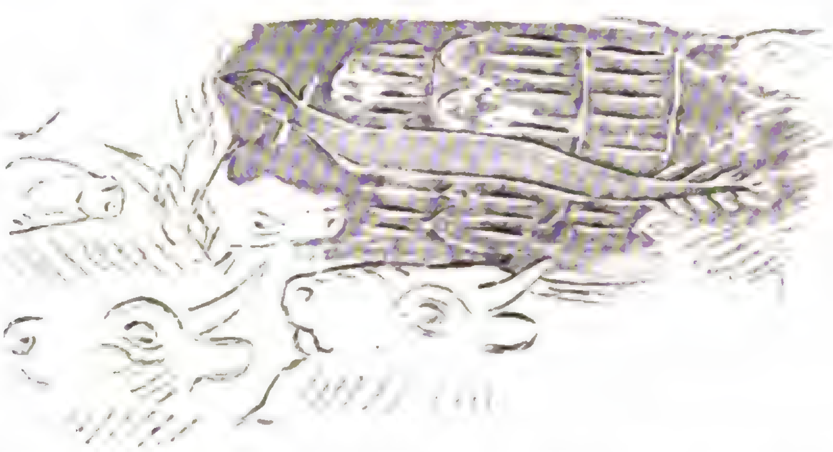


Fig. 11. Abgerollte Zeichnung auf einem „Commandostabe" von La Madeleine, $^1/_1$.

einander und gegeneinander gezeichnet, so dass für die einen Oben, was für die anderen Unten ist u. dgl.

Ein räthselhaftes Bildwerk auf einem „Commandostab" aus Renthierhorn aus La Madeleine wird hier (Fig. 11) nochmals abgebildet, weil die Zeichnung von der Freundeshand L. H. Fischers nach einem Gypsabguss des im Museum von Saint-Germain befindlichen Originales[1]) zu zeigen scheint (was bisher meines Wissens noch Niemand bemerkt), dass hier neben Pferde- und Rinderköpfen, sowie neben einem nackten Manne mit Keule oder Speer eine geflügelte Schlange dargestellt ist. Dies wäre allerdings das einzige phantastische Thier, welches uns in einem Bildwerk der „Höhlenkunst" überliefert ist. Wir gestehen deshalb, dass es uns schwer wird, die Darstellung so aufzufassen, wie sie aber doch möglicherweise gedacht ist. Möge es gestattet sein, hiemit zur Prüfung der oben ausgesprochenen Vermuthung aufzufordern.

Die erhaltenen Arbeiten haben fast nie einen ersichtlichen praktischen Zweck; gewöhnlich sind sie auf flachen oder cylindrischen Knochen- oder Ge-

[1]) Inv.-Nr. 8163.

weihstücken wie rein zum Vergnügen angebracht. Die Bedeutung der sogenannten „Commandostäbe“ ist noch nicht ermittelt.

An localen Verschiedenheiten fehlt es nicht. „Es ist bemerkenswerth,“ sagt Piette,[1]) „dass die Kunst in jeder Höhle eine besondere Physiognomie annimmt. Die Künstler von Laugerie-Basse, ziemlich ungeschickt in der Ausführung, waren trotzdem sehr erfinderisch. Sie allein schufen Tafelbilder. Ich nenne von ihren Werken den Jäger mit dem Auerochsen, die Otter auf der Fischjagd, die Frau mit dem Renthier. Sie verfertigten jene Schnitzwerke, welche man Commandostäbe genannt hat, und theilten mit den Schnitzern von La Madeleine die Kunst, wahre Reliefcaricaturen ihrer grossköpfigen Pferde zu zeichnen. Die Künstler von Lourdes und Arudy erfanden die Volute und verschiedene andere Ornamente, was ihre Kunst von der ihrer Nachbarn unterscheidet. Gourdan und Lortet sind bekannt durch die Schönheit ihrer gravirten Zeichnungen. In Mas d'Azil sculpirte man Anhängsel und Fabelwesen, welche sich sonst nicht wieder finden. Ich nenne besonders eine Art Sphinx.“ Das Stück, welches Piette hier für eine geflügelte vierfüssige Thiergestalt erklärt, ist jedoch keineswegs mit Sicherheit für eine solche Mischfigur zu halten. Cartailhac (l. c., S. 164) meint, es könne alles Andere eher vorstellen. Ebenso zweifelhaft ist die „Statuette eines dreiköpfigen Schwanes“ von Mas d'Azil (L'Anthr. V, S. 139 f., Fig. 10).

Jägerstämme der Gegenwart, wie die Australier und die Buschmänner, zeichnen oder zeichneten gerne auf Felswänden, in Höhlen oder an ruhenden Steinblöcken. Man durfte erwarten, dass derlei Arbeiten auch aus paläolithischer Zeit bekannt werden würden. Bis vor Kurzem schien jedoch ein solcher Nachweis zu fehlen. Allein, wie jetzt E. Rivière berichtet,[2]) finden sich in der „Grotte de la Mouthe“ Thierzeichnungen auf einer der Innenwände. Die Höhle ist 400—500 M. lang, wovon erst 127 M. durch Grabungen freigelegt wurden. Sie enthält eine neolithische Culturschichte mit groben Topfscherben, bearbeitetem Feuerstein und Hausthierknochen und eine paläolithische Culturschichte mit Ueberresten des Höhlenbären, der Höhlenhyäne und des Renthiers. Die Felsenzeichnungen, von welchen natürlich die Stratigraphie nicht lehrt, ob sie der älteren oder der jüngeren Steinzeit angehören, sind die ersten, welche unter ähnlichen Umständen in Frankreich angetroffen wurden. Sie bestehen aus Thierbildern, welche in Umrissen eingravirt und zum Theil mit Oker angestrichen sind. Ausserdem finden sich an der Höhlenwand Kritzeleien (Strichlagen) aus blossem Oker, die nicht als Zeichnungen gelten können. Von den dargestellten Thieren ist das eine ein Bison; das andere hat rückwärts Aehnlichkeit mit einem Boviden, vorne gleicht es mehr einem Pferde mit kurzer gesträubter Mähne. Der Pariser Akademie sind Abklatsche und Photographien dieser beiden Thierfiguren vorgelegen. Eine Publication derselben ist noch nicht erfolgt. Die Bilder waren zum Theil von Stalagmiten über-

[1]) Compte-rendu, l. c., S. 159 f.

[2]) Emile Rivière, Comptes-rendus de l'Académie des sciences, Paris. Sitz. v. 28. Sept. 1896 Bd. CXXIII, Nr. 14, S. 543.

krustet, die natürlich über das Alter der ersteren nichts Bestimmtes aussagen können.

Die Kenntniss der Bildkunst im Quartär verdankt ihren heutigen Stand zum grossen Theile den Höhlenforschungen Eduard Piette's.[1]) Boucher de Perthes' umwälzende Entdeckungen waren noch nicht unbestritten, als Lartet und Christy in der Dordogne zuerst Werke der „Höhlenkunst" ans Licht zogen. Die letzteren erregten einerseits Unglauben, andererseits Feuereifer, gaben jedoch zunächst keinen Anstoss zu strengerer stratigraphischer Beobachtung. Allerdings unterschieden die Herausgeber der „Reliquiae Aquitanicae" als Vorläufer G. de Mortillet's bereits drei Typen menschlicher Stationen (Moustier, Laugerie-Haute, la Madeleine); aber ihre En-bloc-Vorlage der Höhlenfunde erweckte den Anschein, als ob die Cultur der Renthierzeit, die „Civilisation tarandienne", fertig in Frankreich aufgetaucht und ohne Entwicklung, in Folge von Auswanderungen, erloschen sei, als sich das Klima änderte.

Dagegen lehrt nun nach **Piette** die stratigraphische Höhlenforschung, welche dieser Ingenieur durch 23 Jahre betrieben, dass jene Cultur in Westeuropa entstanden, dass sie sich stufenweise entwickelt habe und auch ebenso verfallen sei. Die Bildschnitzerei und Zeichnung in Elfenbein, Stein, Knochen und Geweihsubstanz beschränkt sich nicht auf das Magdalénien, sondern beginnt schon im Solutréen. Die „Période glyptique" zerfällt nach den Hauptnahrungsthieren des Menschen in eine untere und obere Pferde- und eine untere und obere Renthierstufe. Die untere Pferdestufe fällt noch in das Solutréen und ist die Blüthezeit der Schnitzkunst in Elfenbein (Époque éléphantienne oder éburnéenne); die obere Renthierstufe ist die Zeit des allmäligen Hinschwindens dieses nordischen Cerviden (Époque élaphienne). Der Wechsel der Nahrungsthiere entspricht dem Rauherwerden des Klimas, und jenem ersteren Wechsel entspricht hinwieder die Veränderung der beliebtesten thierischen Materialien, in welchen die Schnitzkunst geübt wurde. An Stelle der dicken, konischen, zur Rundplastik auffordernden Elephantenstosszähne tritt allmälig die dünne, flache, in ihrem Kerne schwammige Renthiergeweihschaufel. Dieser Veränderung der Stoffe passt sich die Technik an, indem sie von der Rundfigur und dem vollen plastischen Zierstück zum Flachrelief und endlich zur Umrisszeichnung fortschreitet. So unterscheidet Piette in der oberen Pferdestufe eine Phase der Reliefsculptur (die künstlerisch bedeutendste der Diluvialzeit, hauptsächlich vertreten in den entsprechenden Höhlenschichten von Mas d'Azil, Madeleine und Laugerie-Basse) und eine Phase der gravirten (ausgeschnittenen oder vom Grund wenig abgehobenen) Umrisszeichnung. Die untere Renthierstufe ist die Blüthezeit der Umrisszeichnung; in der oberen Renthier- (oder Edelhirsch-) Stufe beobachtet man ein Allgemeinerwerden der Kunst, in welcher talentvolle, besonders sauber ausgeführte Arbeiten neben sehr flüchtigen und kindischen Kritzeleien vorkommen, im Ganzen eine Verfallszeit der Kunst, die mit dem

[1]) „Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif" (L'Anthropologie, Paris, IV, 1894, S. 144) und „La Station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique" (L'Anthropologie, Paris, VI, 1895, S. 129).

Erlöschen des Renthiers und dem Auftreten neuer Stämme (wie Piette glaubt) vollkommen zu Ende geht. Ueberhaupt ist nach seiner Ansicht die Quartärkunst nicht blos das Ergebniss individueller und vereinzelter Geschicklichkeit, sondern eine wahrhafte, in Aufgang, Entwicklung und Niedergang historisch sich darstellende Kunst, die auf Schule und Ueberlieferung beruht. In der ersten Stufe besteht ein merklicher Unterschied zwischen der seltenen und rohen Sculptur auf den von einem continentalen Klima beherrschten Hochebenen Nordostfrankreichs (Solutré im Maçonnais) und der besseren Arbeit in den von einem maritimen Klima begünstigten Stationen Südfrankreichs (Brassempouy-en-Chalosse, Landes). In der zweiten Stufe versucht man die elfenbeinernen Rundfiguren hin und wieder durch doppelseitige Reliefs aus Renthierhorn zu ersetzen. Die Reliefkunst pflanzt sich in den Cervidenstufen fort, erscheint aber noch seltener als die Rundplastik, welche in der Edelhirschstufe, da von dem früher Erworbenen nichts mehr ganz verloren geht, schon in fossilem Elfenbein geübt wird. Die ausgeschnittene Umrisszeichnung, ein anderer Ersatz der Rundfigur, verschwindet noch vor der Mitte der Ablagerungen aus der unteren Renthierstufe. In den Rundarbeiten der letzteren findet Piette schon etwas Gesuchtes und Gealtertes. In der Endstufe, wo auch das Renthierhorn schon seltener und geschätzt wird, zeichnet man auch auf Stein. In dieser Zeit erscheinen neben der naturalistischen Thierdarstellung, die im Detail, z. B. den Fischschuppen und Thierhaaren, oft (s. z. B. oben S. 15, Fig. 1) sehr sorgfältig ausgeführt ist, einzelne geometrische Figuren (Rauten u. dgl.), vielleicht Eigenthums oder Stammeszeichen.

Es ist wohl nicht anzunehmen, dass blos in jenen Rohstoffen gearbeitet worden ist, die uns in Folge ihrer Unzerstörbarkeit bis heute erhalten geblieben sind. Man darf daher auch nicht annehmen, dass es blos der Wechsel des Klimas und infolgedessen blos der Unterschied von Elfenbein und Renthierhorn gewesen sei, welcher den allmäligen Uebergang von der ursprünglich ausschliesslich beliebten Rundplastik zur Reliefsculptur und endlich zur linearen Zeichnung hervorgerufen habe.

Das archäologische Material liefert nur einen Theil der Quellen für die Urgeschichte des Menschen. Sammlungen der Erzeugnisse reiner Jägerstämme und anderer Primitivvölker der Gegenwart zeigen, was neben den erhaltenen Werken aus Stein und Knochen in der „Renthierzeit" und späterhin namentlich an Holzschnitzerei und Flechtarbeit vorhanden gewesen sein muss. So hat man, um nur ein Beispiel anzuführen, natürlich kein Wurfholz aus quartären Schichten. Und doch müssen die alten Renthierjäger, welche wahrscheinlich Bogen und Pfeile nicht handhabten, dieses Requisit besessen haben. Das zeigt nicht nur die Vergleichung mit den Jägerstämmen Australiens, den originellsten, die wir kennen, sondern auch die erhaltene Nachbildung eines Wurfholzes in Rengeweih aus dem Périgord.[1]) Die Wurfspeere der Renthierjäger hatten sicher, wie die der Känguruhjäger, meist nur Holzspitzen. Auch die zahllosen typischen

[1]) Lartet und Christy, Rel. Aqu. B. Taf. XIX, XX, Fig. 1.

„Schaber“ aus Feuerstein und anderen harten Steinsorten lassen auf reichliche Holzarbeit schliessen.

Zur besseren Uebersicht der von Piette aufgestellten Schichtenfolge möge der nachstehende gedrängte Auszug aus dessen „Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif“ dienen.

Glyptische Periode.

(Zeit der Schnitzerei in Knochen, Horn, Elfenbein, Stein mittelst Flintspitzen.)

Fällt nicht, wie man früher annahm, zusammen mit dem „Magdalénien“; dieses ist vielmehr nur eine Phase der glyptischen Periode. Die letztere beginnt im Solutréen und endet mit dem Erlöschen des Renthiers.

Sie zerfällt in zwei Hauptstufen mit je zwei Unterstufen:

I. Periode der Pferdejäger (Équidien).

Hauptnahrungsthier des Menschen: das Pferd. Grosse Prärien mit hohem Gras. Mildes Klima. Offene menschliche Wohnstätten an Felsabhängen, vielleicht auch Windschirme oder Zweighütten.

a) Erste Unterstufe: Mammuth- oder Elfenbeinzeit (Époque éléphantienne oder éburnéenne), vertreten in zwei typisch verschiedenen Arten von Stationen:

1. *Plateaux von Nordostfrankreich* mit continentalem Klima. Beispiel: Station Solutré. Fauna charakterisirt durch grössere Häufigkeit des Renthiers, Seltenheit des Mammuths, sonst durch *Leo sp.*, *Ursus sp.*, gefleckte Hyäne, Wolf, Fuchs, Pferd, Auerochs, Edelhirsch. — Kunst: rohe Sculptur in Rengeweih und Stein, in vielen Stationen noch ganz fehlend.

2. *Ebenen Südfrankreichs* mit maritimem Klima. Beispiel: Station Brassempouy-en-Chalosse. Fauna charakterisirt durch Häufigkeit des Mammuths, sehr grosse Seltenheit des Renthiers, sonst durch dieselben Thiere wie 1., dazu noch der Panther und *Rhinoceros tichorhinus*. — Kunst: bessere Sculptur in Elfenbein (weibliche Rundfiguren, Amulete u. dgl. mit starkem Relief, aber keine figuralen Reliefs, keine Zeichnung, keine Thierbildnerei; „art éburnéen“).

b) Zweite Unterstufe: die eigentliche Pferdezeit (Époque hippiquienne) mit Massen von Pferdeknochen und künstlerischen Pferdedarstellungen. Sie enthält zwei Phasen:

1. *Die Zeit der Reliefsculptur*. Die Fauna im Ganzen ähnlich wie in der Mammuthzeit (Continuität). Stark vertreten sind Renthier und Auerochs, spärlich, selbst in den Ebenen, das Mammuth. Der Eintritt eines trockenen und kalten Klimas übt seine Wirkung auf die Pachydermen und die grossen Raubthiere. — Höchste Blüthe der diluvialen Kunst. Thierbildnerei in Relief, meist aus Rengeweih. Krummlinige Ornamente (Voluten und Doppelvoluten,[1]) Kreise mit Mittelpunkt, vertieft oder erhaben).

[1]) Piette schreibt in einem Brief an S. Reinach (L'Anthr. VII, S. 690): „Die schönsten Spiralen, welche ich angetroffen habe, sind auch die ältesten. Sie sind in Mammuthelfenbein

2. *Die Zeit der gravirten Umrisszeichnung.* Fauna: Mammuth im Verschwinden, die grossen Raubthiere fast ganz verschwunden, *Ursus sp.* erloschen, der Auerochs seltener. — Kunst: ausgeschnittene oder vom Grund wenig abgehobene Umrisszeichnung, Köpfe von Pferden, Steinböcken, Ziegen. Amulete (Rundscheibchen).

II. Periode der Cervidenjäger (Cervidien).

Hauptnahrungsthier des Menschen: das Renthier. Weidelandschaft mit Moosen und Flechten, die den Thieren auch Winternahrung bieten. Rauheres Klima (der Wechsel gegen I. ist fühlbarer im Bergland als auf den Hügeln und Ebenen). Trockene Kälte. Menschliche Wohnstätten in Höhlen und unter überhängenden Felswänden. Gegen Ende der Periode Abnahme der Kälte, Zunahme der Niederschläge, häufige Ueberschwemmungen der Höhlen.

a) Erste Unterstufe: Renthierzeit (Époque rangiférienne).

Die Fauna nähert sich mehr und mehr der gegenwärtigen. Es ist die Blüthezeit des Renthiers; das Mammuth ist nur mehr schwach, der Auerochse stark vertreten. Die grossen Raubthiere sind erloschen.

Die Industrie zeigt einige neue Waffen- und Werkzeugformen (Nadel und Harpune).

Blüthezeit der Umrisszeichnung. In Höhlen, wo das „Rangiférien“ dem „Équidien“ auflagert, findet sich ausgeschnittene Umrisszeichnung in der unteren Hälfte der ersteren Schichte, hört aber noch vor der Mitte derselben auf.

b) Zweite Unterstufe: Edelhirschzeit (Époque élaphienne).

Regenklima, Verminderung des Renthiers. Sonstige Fauna fast gleich der gegenwärtigen: Wolf, Luchs, Wildkatze, Dachs, brauner Bär, Eber, Auerochs, Rind, Hirsch, Reh, Steinbock, Pferd, Huhn, Wasserratte etc.

Die Industrie erzeugt ältere und neue Werkzeugformen. Neu sind kleine runde Flintschaber, dicke Hirschhorn-Glättwerkzeuge, ganz zuletzt auch Hirschhornharpunen.

In der Kunst Wechsel des Materials. Renthiergeweih wird seltener und geschätzt. Man zeichnet, ausser auf Knochen, auch auf Hirschgeweih und Stein. Kein Verfall, aber ein Allgemeinerwerden der Kunst: peinlich genaue, talentvolle Arbeiten neben rohen und flüchtigen Kritzeleien, wie sie früher nicht vorkamen. Zu Rundfiguren nimmt man bereits fossiles Elfenbein.

---

gravirt oder sculpirt und stammen aus der grossen Grotte von Arudy, wo sie mit Reliefsculpturen und Knochen vom Höhlenbären, sowie von grossen Höhlenfeliden zusammen lagen. Die schönste ist *S*-förmig eingerollt, neben ihr steht ein Blattzeichen. Man findet auch die einfache Spirale (das halbe 8). Die Grotte von Lourdes lieferte Herrn Nelly und dem Registratureinnehmer dieser Stadt sehr schöne Spiralornamente aus einer Schichte, welche mit der von Arudy identisch ist. In der Grotte von Lourdes, aber in einer jüngeren Schichte, welche der Renthierzeit Südfrankreichs entspricht (in der die grossen quartären Säugethiere schon erloschen waren), fand Herr Nelly einen gravirten Stein, auf welchem zwei Spiralen plump gezeichnet sind; dieses Ornament erinnert an ein jonisches Capitäl. Endlich fand ich auf meiner letzten Reise einen bemalten Kiesel, auf dem eine Schnecke dargestellt ist. Allerdings finden sich keine reihenweise verbundenen Spiralen, aber man erkennt Versuche, welche sich diesem Ornamente nähern und dazu führen mussten.“

Am Ende der Edelhirschzeit verschwindet das Renthier ganz und mit ihm die Kunst. Neue, rohe, nur auf Nutzen bedachte Stämme überschwemmen Westeuropa.

Die unterste bisher erreichte Culturschichte mit bildkünstlerischen Einschlüssen ist das „Éburnéen“ von Brassempouy-en-Chalosse. Die „Grotte du Pape“, in welcher diese Schichte aufgeschlossen wurde, ist eine ausgedehnte Höhle, deren Verzweigungen noch nicht alle untersucht sind, mit einem 11 M. langen Zugang zwischen steilen, niederen Felswänden. Sie liegt in einer weiten, wasser- und vegetationsreichen Ebene. An ihr vorüber fliesst der Puy, der sich in den Luy de France ergiesst. Dieser führt sein Gewässer in den Luy de Béarn und letzterer weiter in den Adour.

Im Jahre 1880 wurde bei einer Wegverbreiterung die fossile Knochenschichte entdeckt und durch Ausgrabungen untersucht. Unter einer Thonschichte fand man Beinschnitzereien: ausgeschnittene Zeichnungen, Gravirungen und Basreliefs, dabei eine echte Madeleine-Fauna: Reste vom Rind (sehr zahlreich), Renthier (ziemlich häufig), Edelhirsch, Pferd, Fuchs, Wolf, Dachs, Schwein, Maus, Hecht. Auch die Flint- und Knochenwerkzeuge waren madeleine-typisch, obwohl Harpunen und Nadeln aus Renthiergeweih fehlten. Einige Herdstellen waren mit brandgeschwärzten Steinplatten umstellt.

Unter dieser Schichte lagerte eine ältere mit typischen Natur- und Culturformen der Solutréstufe. Die Knochen stammten vom Mammuth, Rhinoceros, Pferd, Renthier, Hirsch und von der gefleckten Hyäne. Die Flintwerkzeuge waren charakteristische lorbeerblattförmige Lanzenspitzen und Kerbspitzen (pointes à cran).

Noch tiefer fand man im Jahre 1890 eine 1–2·20 M. mächtige gelbe Thonschichte der Stufe von Moustier. Hier waren Renthierknochen selten; auch *Bos priscus*, *Cervus elaphus*, *Cervus canadensis*, Wolf, Fuchs, Dachs, Hase, Ratte, Adler, Auerhahn waren nicht so häufig wie das Mammuth, das Rhinoceros und die gefleckte Hyäne. Die Flintwerkzeuge zeigten Typen von Moustier (Schaber, jedoch keine mandelförmigen Keile), Solutré (zahlreiche, starke Stücke) und sogar von La Madeleine. Aus Knochen und Elfenbein waren Pfriemen und Spitzen, aus durchbohrten Eckzähnen vom Hirsch und Fuchs Gehängeschmuck geformt. Ein Elfenbeingegenstand hatte die Gestalt eines gestielten geschlossenen Blumenkelches, ein anderes plastisches Object war mit Reliefzickzacklinien verziert. Thierdarstellung und Zeichnung fehlten vollständig; dagegen fanden sich zwei menschliche Statuetten aus Elfenbein.

Dies ist Piette's „Couche éburnéenne“. Sie ruhte in der Grotte du Pape auf einer Lage von blauem oder gelbem plastischem Thon, dieser auf einer Geröllschichte, welche unmittelbar dem Kalkstein des Höhlenbodens auflag. Die beiden Elfenbeinstatuetten fanden sich in einem mittleren Niveau des „Éburnéen“, darunter waren noch circa 30 Cm. Culturschichte ohne Elfenbein und Rhinocerosknochen, darüber noch circa 1 M. „oberes Éburnéen“.

Ueberall in der okerfarbigen Erde dieser Schichte lagen aschige, von hartgebackenem Thon umgebene runde Herdstellen mit Resten angebrannter Knochen und Elfenbein. Diese Feuerstellen hatten 0·60—1·50 M. Durchmesser bei 0·10—0·80 M. Tiefe und waren so dicht gesäet, dass sie sich fast berührten. Nur im Zugang der Höhle waren sie spärlicher, weshalb dort die besseren Funde gemacht wurden.

Das „Éburnéen“ von Brassempouy ist nach Piette lediglich eine locale Variante der Culturstufe von Solutré. An letzterem Höhlenfundort sind zwei quartäre Culturschichten getrennt durch eine sterile Erd- und Geröllschichte. Die schwächere obere Culturschichte enthält schöne Flintspitzen und ziemlich



Fig. 12. Elfenbeintorso aus Brassempouy (Vorderansicht), $^1/_1$.

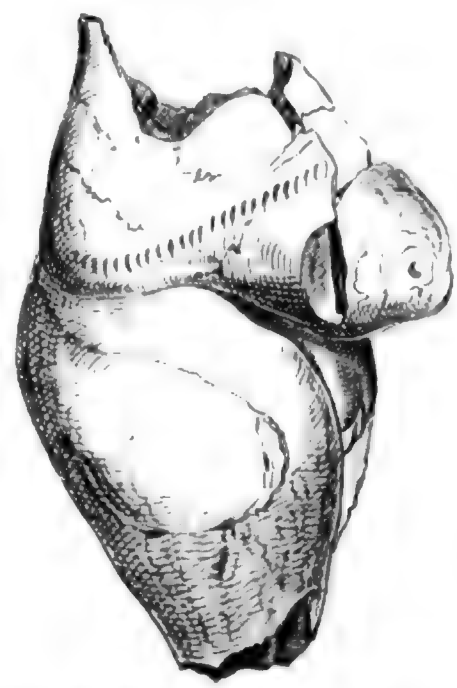


Fig. 13. Elfenbeintorso aus Brassempouy (Seitenansicht), $^1/_1$.

viele Renthierknochen, die untere ist nach Fauna und Industrie mehr den Ablagerungen vom Moustiertypus ähnlich und scheint aus einer Uebergangszeit zu stammen. Der Unterschied zwischen Brassempouy und Solutré ist viel mehr ein klimatischer als ein chronologischer. Solutré in Nordostfrankreich hatte ein continentales, Brassempouy in Südfrankreich ein maritimes Klima. Hier begünstigte ein milderer Himmel leichteres Leben und die Entstehung der bildenden Kunst. Die Fauna — das Mammuth, das Rhinoceros und grosse Pferdeheerden — bezeugt viel mehr Feuchtigkeit, ausgedehnte Weidestrecken und relative Wärme als Rauheit des Klimas. Das Mammuth ging weit nach Norden, blieb aber nicht jahrüber in höhere Breiten. Der Mensch lehnte seine Wetterschirme an Felswände wie der Weddajäger Ceylons und konnte auch im Höhlenzugang von Brassempouy unter freiem Himmel seine Herdstellen anlegen.

In der Kunst dieser Zeit findet sich noch keine Nachahmung thierischer Formen; selbstständige Gravirungen und Reliefs sind unbekannt: nur an menschliche Rundfiguren werden Haare gravirt, Arme als Relief behandelt.

Piette besitzt neun Rundfiguren aus dieser Anfangsstufe der Bildkunst: acht Stücke aus Brassempouy, eines von Mas d'Azil, ein zehntes Stück stammt von Laugerie-Basse. Er vertheilt sie in zwei Gruppen, von welchen die eine fettleibige Frauenfiguren mit hängenden Brüsten und umfangreichem Unterleib, die andere schlanke Figuren mit glattem Unterleib umfasst. Zur ersten Gruppe rechnet er:

1. Einen weiblichen Oberkörper mit Kopf, aber ohne Schultern und Arme, aus der Wurzel eines Pferdeschneidezahns, gefunden in der Höhle Mas d'Azil, L'Anthr. VI, 1895, Taf. IV, Fig. 2. Die geschnitzte Wurzel ist 2·5, der unbearbeitete Zahn 2·7 Cm. lang. Der Rücken der Halbfigur ist ebenfalls unbearbeitet, der Kopf wegen der Form der stumpfen Zahnwurzelspitze klein und durch den Nervcanal deformirt. Man erkennt drei Halsringe (oder Fettfalten des Nackens), lange hängende Brüste mit sehr grossen Warzen, einen vorstehenden Bauch mit Fettfalten. Unterhalb der Bauchmitte beginnt der harte unbearbeitete Zahn.

2. Die „Venus von Brassempouy“, gefunden 1892, L'Anthr., l. c., Taf. I—III. Mittleres Fragment einer Elfenbeinfigur, 8 Cm. lang (s. Fig. 12 und 13). Erhalten sind der Unterleib und der rechte Oberschenkel. Die Figur hatte einen grossen hängenden, seitlich eingezogenen Bauch, enorme Schenkel und wahrscheinlich ebensolche Hinterbacken (Steatopygie), fein geformte Hüften und stark entwickelte Labia minora. Sie war, nach zahlreichen Strichgruppen zu schliessen, stark behaart dargestellt. Piette hält sie für die naturtreue Darstellung eines Individuums einer quartären fettleibigen Menschenrasse.

3. Einen Dolchgriff von Brassempouy, gefunden 1894, L'Anthr., l. c., Taf. IV, Fig. 1. Fragment aus Elfenbein mit dem Torso einer nackten Frauengestalt, 5·4 Cm. lang. Das Bildwerk hatte weder Kopf noch Arme, aber enorme hängende, cylindrische Brüste, einen hängenden grossen Bauch und seitliche Fettanhäufungen an den Hüften. Die Klinge des Geräthes, dessen Griff die Figur bildete, ging vom flachen Rücken der letzteren aus.

4. „La femme au renne“ („femme enceinte“) von Laugerie-Basse, eine oft abgebildete, mittelmässige Zeichnung auf Rengeweih. Der Bauch ist umfangreich, was vielleicht Schwangerschaft bedeuten soll, das Gesäss nicht steatopyg, die Extremitäten schlank. Auffallend stark ist das Körperhaar. Die Figur trägt ein Halsband und sechs Ringe am linken Arm.

Zur zweiten Gruppe zählt Piette vier Stücke, sämmtlich Elfenbeinarbeiten aus Brassempouy.

1. Das „kleine Mädchen“, ganz rohe Figur, 5 Cm. lang, aus einem cylindrischen Stäbchen geschnitzt, L'Anthr., l. c., Taf. VII, Fig. 2.

2. Die „Figur mit dem Gürtel“, 7 Cm. lang, ebenda Fig. 1. Kopf, Arme und Füsse fehlen; die Beine sind eng geschlossen, der plastische Gürtel sitzt hoch über dem flachen Bauch mit stark vorgewölbtem Mons Veneris. Die Rückgratfurche ist tief eingeschnitten. Die Formen sind schlank, aber nicht eckig.

3. Ein Paar unfertige weibliche Beine.

4. Ein Köpfchen mit kapuzenartiger Frisur, gefunden 1894, 3·7 Cm. lang, L'Anthr., l. c., Taf. V, Fig. 2. Feine Arbeit. Breites Gesicht, aber mit langer, schmaler Nase, Kinn spitz und vorspringend. Mund und Augen fehlen, nicht aber die Augenbrauenbogen.

Der Hauptwerth der Höhlenforschungen Piette's beruht auf dem Nachweise, dass am Anfange der bildkünstlerischen Entwicklung, wenigstens an einem Punkte, wo wir besonders tief in den Schooss der Zeiten hinabsehen können, nicht das geometrische Ornament, nicht die naturalistische Thierzeichnung, nicht einmal die rundgebildete Thierfigur, sondern die plastisch ausgeführte Menschenfigur zu finden ist.

Es ist gewiss erfreulich, wenn der Nachweis im Concreten, die Erfahrung aus dem Studium der stratigraphischen Verhältnisse, mit der speculativen Deduction des Kunsthistorikers übereinstimmt, obgleich der Letztere seine Theorie nicht ohne Inspiration durch concrete Reihen ältester bekannter Bildwerke aufgestellt haben mag. Alois Riegl, der die Schnitzereien der diluvialen Höhlenkunst in St. Germain studirt hat, stellt an die Spitze seiner ornamentgeschichtlichen Betrachtungen[1]) den Satz, dass von den beiden grossen Classen der decorativen Künste, „trotz der weitverbreiteten gegentheiligen Meinung das plastische Kunstschaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffinirtere bezeichnet werden darf". Die rohe Plastik ist nur eine halbe Kunst, eine Art naive Puppenmacherarbeit, die noch auf nichts von Dem verzichten will, was am todten Körper des Vorbildes als Hauptsache gegeben ist. Die Bildnerei auf der Fläche begnügt sich dagegen mit dem Schein; sie ist, wenn sie in gleich rohen Formen arbeitet, dennoch die höhere, idealere Kunst. Die Puppe wird auch vom Thier verstanden, welches in der Umrisszeichnung noch keine Aehnlichkeit erkennt.[2]) So wird der Mensch auch in eigener Thätigkeit vom völliger „Begreiflichen" zum minder roh „Fassbaren" vorgeschritten sein, wie er dies zweifellos in anderen Richtungen seiner Ent-

[1]) „Stilfragen", Berlin 1893, S. 1 ff.

[2]) Die eitle Hoffnung, bei einem intelligenten Anthropoiden vielleicht Verständniss für eine Umrisszeichnung zu finden, leitete den Thiermaler Fr. Specht, als er einem Schimpanse ein Stück weisse Kreide in die Hand gab und, diese führend, einen Marabu und andere Thiergestalten auf die Käfigwand zeichnete. „Er liess mich," berichtet der Versucher (in Brehm's „Thierleben") „ganz ruhig gewähren und sah mit grosser Aufmerksamkeit zu. Als ich seine Hand frei liess, sprang er blitzschnell auf den Boden, stellte sich vor die Wand und schattirte die Figuren mit einer Geschwindigkeit derart ab, dass in kurzer Zeit nichts mehr davon zu sehen war." Der Versuch war also halb missglückt: der Anthropoide hatte nur Linien gesehen und sich der Kunst, solche zu ziehen, fähig gezeigt. In demselben Sammelwerke ist das Benehmen eines anderen Schimpansen, dem ein Spiegel vorgehalten wurde, geschildert. „Neugierig untersuchte er das merkwürdige Ding und schien stumm vor Erstaunen, blickte sodann fragend seinen Freund an, hierauf wieder den Spiegel, ging hinter diesen, kam zurück, betrachtete nochmals sein Bild und suchte sich durch Betasten desselben zu überzeugen, ob er wirkliche Körperlichkeit oder blossen Schein vor sich habe." Ganz ähnlich schildern P. und Fr. Sarasin das Verhalten der Naturweddas gegenüber einem Spiegel. Sie erkennen das Bild nicht als ihr eigenes, greifen zur Axt, wie bei einer gefährlichen Begegnung, sehen hinter den Spiegel und verlangen dann aufgeregt eine Erklärung.

wicklung, z. B. in religiöser Hinsicht, ebenso gethan hat, und der Wechsel der Arbeitsstoffe (Elfenbein—Renthierhorn) mag diesen Umschwung vielmehr begleitet und gefördert, als ausschliesslich hervorgerufen haben; denn in Holz, Knochen und weichem Stein, sowie in Lehm und anderem Material hätte er mit Verschmähung des Renthiergeweihes immerfort ausschliesslich Plastik üben können, wenn er nicht in innerer Entwicklung zur Bildnerei auf der Fläche gelangt wäre. Heute üben von den kunstbegabten reinen Jägerstämmen nur mehr die relativ hochstehenden Eskimo noch die Rundplastik neben der Flächenzeichnung.

Die Plastik ist aber nicht nur die absolut ältere, sondern durch alle Zeiten hin die primäre Bildkunst. Darüber belehrt uns jeder Gang durch eine grosse ethnographische Sammlung.

Auch die niedere weisse Volksmenge unserer Zeit greift rasch zum Stroh, zu bunten Lappen, einem alten Hut u. dgl., um einen allgemein verhassten Menschen in effigie zu hängen oder zu verbrennen. In der Gegenwart macht sie damit wohl nur ihrem Rachdurste Luft; es ist eine Drohung, weiter nichts. Einst aber glaubte man mit einem solchen Acte dem plastisch Dargestellten wirklich ans Leben zu gehen, ihn zu vernichten, wie sein Bild vernichtet wurde. Die öffentlichen Gewalten thun ein Gleiches, wenn sie Bildnisse oder Namen geflüchteter Rebellen an den Galgen heften. Aber, wie sich's gebührt, verfahren sie doppelt gesitteter als das turbulente Volk; denn ihnen genügt ein Blatt Papier mit den Zügen oder gar nur mit dem Namen des Verurtheilten, und andererseits ist ihre Drohung keine leere leidenschaftliche Demonstration, sondern eine ruhige Kundgebung ihres Willens, den Feind so zu behandeln, sobald sie seiner habhaft werden. Das Volk versteht nur die Puppe, wie der Vogel nur die Vogelscheuche, an deren Stelle ein Porträt oder der Name des Grundbesitzers wirkungslos bleiben würde.

Wenn sich die Priorität der Plastik vor der Zeichnung durch solche Erwägungen begreiflich machen lässt, so ist damit noch keine Erklärung gegeben für die merkwürdige Thatsache, dass schon das Zeitalter des reinen Jägerthums eine so phasenreiche Entwicklung umfasst. Wie kommt es, dass die freie Bildnerei bei einigen Jägerstämmen der Urzeit mit so viel Talent und Fleiss geübt wurde, während die Kunst bei anderen nicht über das lineare Ornament hinauskam? Wie kommt es ferner, dass jene schwungvolle erstere Richtung nachher so völlig erlosch, dass in der jüngeren Steinzeit nicht einmal Spuren ihres Nachlebens gefunden werden?

Als Versuche zur Erklärung dieses Phänomens stehen uns zwei grundverschiedene Ansichten zu Gebote. Nach der einen, die wir die sociologische nennen dürfen, ist die glänzende Anlage zur freien Bildnerei, die Lust und Gelegenheit zur Ausübung derselben eine Wirkung der Wirthschaftsstufe. Nach einer anderen Auffassung, die wir als anthropologisch-historische bezeichnen können, wurzeln Begabung und Lust zu bildkünstlerischer Thätigkeit hier wie anderwärts in den Eigenschaften der Rasse.

Diese beiden Auffassungen stehen einander fremd und feindlich gegenüber. Die erstere stammt aus dem Lager der Ethnologen, die letztere aus dem Kreise

der Prähistoriker. Eine Vergleichung beider wird indessen ergeben, dass sie nicht so ganz unvereinbar sind. Der sociologischen Erklärung wird man nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse das grössere Mass von Zuverlässigkeit einräumen, doch findet dabei nicht Alles seine entsprechende Deutung. Die anthropologisch-historische Auffassung des Phänomens scheint noch vielfacher Prüfung bedürftig. Wir beginnen mit der ersteren.

Nach der sociologischen Auffassung sind die Jägerstämme der Urzeit gleichsam das prähistorische Prototyp einer künstlerischen Bohème, Anarchisten in Politik und Religion mit einer phänomenalen Ausbildung von Auge und Hand, wie schon lange vor Grosse Oscar Fraas angedeutet hat,[1]) und mit einem besonderen, von dem des Ackerbauers abweichenden seelischen Nahrungsbedürfniss. Ihr Zeitalter ist das der schwachen Lebensfürsorge, des unentwickelten Eigenthums- und Geisterbegriffes. Aeusserste Noth wechselt mit höchstem Ueberfluss, der rasch genossen werden muss, aufregende Thätigkeit mit langen Mussezeiten. Sein Lebenserwerb schafft dem Jäger Gruppen, Scenen, Bilder, die der Monotonie des Ackerbauer- und Viehzüchterlebens fehlen. (Der ältere Kleist rechtfertigte seine Lust am Flaniren als echter Cavalier mit dem Worte: er befinde sich auf der „Jagd nach Bildern“.) Seine Umgebung sind Wald und Fels, die Einöde, die Nacht. Die Freude an gelungener List, an individuellen Erlebnissen versorgt ihn mit Erinnerungen; der reichliche Fleischgenuss entzündet sein Blut. Der Gedanke an vielleicht bald eintretenden unabwendbaren Mangel lässt ihn den Augenblick doppelt geniessen und begünstigt die Lust am Kunstschaffen. Aller Kunstthätigkeit wohnt ja die Kraft inne, durch Vergessen des Augenblicks über die Noth desselben hinwegzuhelfen.

Vielleicht spielt auch der Wunsch mit, die Nahrungsthiere, die er nicht missen kann, und die ihm nicht immer den Gefallen thun, sich seinem Geschoss in den Weg zu stellen, wenigstens im Bilde festzuhalten und stets um sich zu haben, die ewig flüchtigen zu bannen und sich an ihrem Anblick zu ergötzen, auch wenn die Jagd schlecht war und sein Magen knurrt. Sie sind ihm ein Zeichen besserer Tage und eine Bürgschaft von deren Wiederkehr. Es könnte sein, dass er in verzeihlicher Irrung auch materiellen Vortheil erhofft, wenn es ihm gelungen ist, sein Jagdwild im Bilde recht gut zu „treffen“.

Auch das harte Fasten, zu welchem Jäger so oft verurtheilt sind, erregt die Einbildungskraft. Das wissen die Medicinmänner, Priester und Schamanen einer späteren Zeit, die sich durch Fasten und Entbehrung anderer Art zur Ausübung ihres Berufes vorbereiten. Was sie, recht ausgehungert, geschwächt und herabgekommen mit ihren geistigen Augen sehen, geht gewiss an Lebendigkeit und Naturtreue noch weit über dasjenige hinaus, was uns die Jägerstämme Alteuropas an naturalistischen Bildwerken hinterlassen haben.

Der Ackerbauer führt dagegen ein nüchternes, stets gleich hartes und annähernd gleich lohnendes Dasein. Er hat sein „tägliches Brot“ und eine

---

[1]) Zeitschr. f. Ethn. X, 1878, S. 246. Vgl. auch Hans Hildebrand, De lägre Naturfolkens konst, Stockholm 1884. Die folgenden Ausführungen sind jedoch ganz unabhängig von diesen Arbeiten.

eintönige, nicht aufregende Beschäftigung. Neben Feldarbeit und Genuss der Feldfrucht liegt keine gähnende Mussezeit; denn die vorgeschrittene Art seines Nahrungserwerbes bedingt eine Reihe kleinerer Thätigkeiten in Haus und Garten. Er kann sein Feld, seine Heerde immer besehen und braucht keine Bilder davon zu machen. Die Fruchtreife, die Ernte, welche ihn zu erhöhtem, festlichem Lebensgenuss anregen, bringen ihm zunächst auch erhöhte Arbeit, da er nicht Alles geniessen kann, sondern Vorräthe anlegen muss. Aus rohem dämonistischem Aberglauben entwickelt sich ein geordneter Cultus. Der Eigenthumsbegriff hat grösseren Raum gewonnen, es gibt Familienmitglieder, Sclaven, Hausthiere, mit einem Worte genug zu denken und zu schaffen. Der primitive Ackerbauer befindet sich überhaupt auf einer emporsteigenden Culturbahn, die sich immer weiter von dem anarchischen Stillleben der zerstreuten kleinen Jägerstämme entfernt. Bei ihm ringt sich die figürliche Bildnerei unter schweren Mühen scheinbar invita Minerva durch, bringt es aber unter günstigen Umständen und nach unendlicher Arbeit erst hier zu einem höheren Aufschwung.

Aber bei aller Gegensätzlichkeit primitiv-realistischer und schematischer Kunst ist es doch eine Entwicklung, welche beide in sich schliesst. Die Gegenstände der figürlichen Darstellung im Quartär sind in zwei getrennten Phasen: erstens die menschliche, und zwar die Frauengestalt, zweitens die Nahrungsthiere des Jägers. Diese Arbeiten können von niemand Anderem herrühren als von Männern; wir dürfen sie einfach auffassen als Darstellungen jener Naturobjecte, die den Mann als solchen und als Jäger am lebhaftesten interessiren, nämlich des Weibes und des Wildes. Sinnliche Liebe und das Nahrungsbedürfniss sind die Genien dieser Kunst; noch steht, wie es scheint, keinerlei religiöse Bedeutung hinter ihren Darstellungen. Sie sind ganz so zu verstehen wie die dürftige Lyrik der primitiven Jägerstämme, ihre „Fress- und Sauflieder“, ihre rohsinnlichen erotischen Dichtungen.

Wir werden aber sehen, dass dieselben Gegenstände: Weib und Wild nicht nur im Quartär die Bildnerei beherrschen, sondern auch lange nach dem Ablaufe dieser Periode, in einer stilistisch und geistig ganz anders gearteten Kunst wieder dominirend hervortreten. Wir werden sehen, wie diese Wiedergeburt der männlichen Bildnerei unter dem Zeichen des schematischen Stils und des religiösen Gehaltes vom Ende der neolithischen und vom Anfange der Bronzezeit datirt und sich aus den prähistorischen Metallperioden allmälig in die geschichtlichen Zeiten hinein fortsetzt. Es ist kein Zufall, dass wir in den Werken der Jägerkunst und dann in der Zeit rein schematischer Bildnerei so selten Männer dargestellt sehen. Der Mann interessirte den Mann nicht; es musste erst eine ganz andere Zeit kommen, auf dass mit der Einführung des Mannes und seiner Thaten in die Geisterwelt, wie des Herakles in den Olymp, auch für die Kunst eine neue Aera beginnen konnte.

Diese „sociologische“ Auffassung der Quartärkunst hat gewiss ihre Berechtigung. Von ganz anderer Seite fassen dieses Phänomen Piette, Sergi, Evans. Sie betrachten es unter dem Gesichtspunkt der Rasse.

Piette schliesst aus der Verschiedenheit der Körperformen in den beiden oben (S. 48 f.) erwähnten Gruppen plastischer Bildwerke aus der „Elfenbeinzeit“

auf die Coexistenz einer steatopygen, longinymphen und einer schlanken, mageren Rasse in der Höhlenzeit Frankreichs. Die erstere sei afrikanischen Ursprungs und habe sich in altägyptischer Zeit noch von Somâliland bis zum Cap erstreckt. Heute sei sie im Hinschwinden; einst aber hätten sich Zweige dieser Bevölkerung auch über Südeuropa ausgebreitet und hier mit einer jüngeren — jener schlanken — Rasse vermischt, die unserem Typus näher steht. Die Cro-Magnon-Rasse sei wahrscheinlich nur ein Zuwachs der letzten Phase des Magdalénien; aber auch die baskische Rasse, wie alt sie sonst sein mag, sei doch niemals steatopyg und longinymph gewesen, wie die Buschmänner und Hottentotten. Wir lernen also aus jenen Bildwerken ein noch älteres Element kennen. Piette geht so weit, die Kopf- und Gesichtsformen jener Frauenfiguren sogar mit dem Cirkel zu untersuchen. So findet er die Kinnbildung einer Frauenbüste von Mas d'Azil,[1]) die aus der Wurzel eines Pferdeschneidezahnes geschnitzt ist, wobei die Wurzelspitze das kleine Köpfchen bildet, dem bekannten Unterkiefer von La Naulette ähnlich, dagegen an einem auffallend gut gearbeiteten Elfenbeinköpfchen von Brassempouy (mit kapuzenähnlicher Haartracht, aber ohne Mund und Augen, l. c., V 2. VI.) den mongolischen Typus mit Brachycephalie, sehr breitem Gesicht, etwas schräger Stellung der Augenbogen, aber langer schmaler Nase und spitzem, vorspringendem Kinn deutlich ausgedrückt. Wir glauben allerdings, dass dort, wo gewissen Körperformen ein besonders starkes, monstruöses Relief gegeben ist, der strenge Naturalismus jener Kunst nicht gelogen hat, und dass damals thatsächlich im südlichen Frankreich nackte Vorbilder umherwandelten, wie man sie heute nur noch in Südafrika lebend sehen kann. Auch die an der „Venus von Brassempouy" (l. c., Taf. I—III), noch mehr an der bekannten „femme au renne" (l. c., Taf. V, Fig. 4) wie auch an einer männlichen Figur (Mortillet, Mus. préhist., Taf. XXVII, Fig. 203) so deutlich gezeichnete, auffallend lange Behaarung des Körpers erinnert an das lange zarte Körperhaar der von Stuhlmann[2]) beschriebenen mittelafrikanischen Pygmäen, welche ebenfalls zu den Ueberresten der afrikanisch-südeuropäischen Urbevölkerung zählen. Dabei muss man aber in Bezug auf jene Bildwerke stehen bleiben, und es scheint uns unzulässig, aus einer Arbeit, wie etwa der „Fillette" von Brassempouy,[3]) die aus einem cylindrischen Elfenbeinstäbchen durch einige Schnitte und Kerben hergestellt ist, auf eine schlanke, magere Rasse zu schliessen oder an solchen Werken gar Kopfmessungen vorzunehmen.

Nach Piette's Ansicht hat eine Veränderung des Klimas nicht nur das Renthier aus Westeuropa verscheucht, sondern auch die Kunst lahmgelegt, indem sie den Schnitzkünstlern ihr Arbeitsmaterial aus den Händen nahm. „Les artistes glyptiques, privés de la matière première qu'ils employaient pour leur travaux, n'ont pas su transformer leur art" (L'Anthr. VII, 1896, S. 397). Er scheint aber doch einzusehen, dass das eine zu materielle Auffassung des Herganges sei, und nimmt auch Ethnokrasie zu Hilfe. Daher fährt er fort: Der

[1]) L'Anthr. VI, 1895, Taf. VI, Fig. 2.
[2]) Mit Emin-Pascha ins Herz von Afrika, S. 445.
[3]) L'Anthr. l. c., Taf. VII, Fig. 2.

Hauch eines neuen, auf Utilität gerichteten Geistes ging über Europa dahin. Schon während der vorausgehenden Zeit, in welcher man noch gravirte, aber keine Rundfiguren mehr schnitzte, hatten zahlreiche Infiltrationen mit fremden Völkerschaften die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung Galliens („cette vieille race adipeuse de Brassempouy, différente mais cousine germaine de la race boschimane“) umgewandelt. Klimatische Veränderungen bewirken immer Verschiebungen der Völker. Der Wechsel in der Uebergangsperiode zur jüngeren Steinzeit hat der alten Rasse einen verhängnissvollen Schlag zugefügt, indem er derselben ihr Arbeitsmaterial entriss. Sie verschwand unter einer Welle neuer Zuwanderer. Sie ist aber, meint Piette, nicht gänzlich untergegangen; denn in altgriechischen Bildwerken (Marmoridolen von Delphi und Sparta) erkenne man noch den Typus der Frau mit enormen Hüften, der selbst heute aus Frankreich noch nicht ganz verschwunden sei.

Wir citiren diese Ansichten, ohne ihnen beizupflichten. Wenn in Frankreich nach dem Zeugniss der alten Bildwerke eine buschmannähnliche Rasse mit Steatopygie gelebt hat, so ist es schon nicht sicher, ob die Darstellungen derselben von Angehörigen der gleichen Rasse herrühren. Aber jene Uebertreibungen sind möglicherweise rein ästhetischer Natur, und Gleiches darf mit noch grösserem Rechte von den auf griechischem und thrakischem Boden gefundenen Marmor- und Thonbildwerken angenommen werden. Die in Gräbern Kretas und der Kykladen gefundenen nackten Frauenbilder aus Marmor und Kalkstein sind oft sehr schlank. Das starke Hervortreten der Hüften und Oberschenkel dient in manchen Fällen nur der Deutlichkeit. Die scharfe Abgrenzung des mehr cylindrischen Rumpfes und des vorspringenden Ansatzes der Beine findet sich nicht nur in diesen „ägäischen“ Steinbildwerken, sondern auch in den Holzschnitzereien der Congoneger.

Virchow hat in einem Vortrage „über Zwergrassen“ auf der Innsbrucker Versammlung der anthropologischen Gesellschaften von Deutschland und Wien[1]) die Forschungen Piette's mit seinen umfassenden Studien über die Pygmäengeschlechter der Gegenwart in Zusammenhang gebracht und neigt ebenfalls der Ansicht zu, dass die Steatopygie und die Hyperplasie der Labia minora an einigen Figuren auf eine buschmannähnliche Rasse in Altfrankreich schliessen lasse. Da die figuralen Arbeiten der Höhlenkünstler über die Körpergrösse der Vorbilder natürlich nichts aussagen, schliesst sich hier in erwünschter Weise die Constatirung einer Reihe klein gewachsener Menschen aus frühneolithischen Gräbern beim „Schweizerbild“ unweit von Schaffhausen an. Es sind bisher nur vereinzelte Züge, die sich zu dem Bilde einer specifisch afrikanischen Menschenrasse in Alteuropa zusammenfügen lassen.

Einige Ungenauigkeiten in dem Bericht über Virchow's oben citirten Vortrag mögen hier beiläufig corrigirt werden. Es heisst da über Piette's Arbeiten: „Er hat diese Periode (der Bildschnitzerei in Elfenbein) im Gegensatz zu einigen anderen benachbarten Abschnitten der ältesten Steinzeit durch einen besonderen Namen unterschieden: er hat sie Époque de l'ivoire, die Elfenbein-

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien, Bd. XXIV, 1, 1894, Sitzungsber. S. 135.

periode genannt. Sie würde sich als ein besonderes Gebiet zwischen Steinzeit und Metallzeit einschieben.“ Dies ist durchaus nicht der Fall. Piette's „Éburnéen“ oder „Époque éléphantienne“ ist nur eine locale Variante der Stufe von Solutré, charakterisirt durch ein maritimes Klima, milderen Himmel, leichteres Leben und daher Superiorität der Kunst in Südfrankreich gegenüber dem continentalen Klima und einer rauheren Cultur, welche zur selben Zeit in Nordostfrankreich geherrscht haben. Doch war es im Ganzen dieselbe Periode mit hoher Feuchtigkeit, Weidevegetation und grossen Pferdeheerden, worauf erst das trockene Klima der Madeleine-Periode mit seinen das Mammuth und dessen Gefolgschaft vernichtenden Erscheinungen eingetreten sei. Das „Éburnéen“ liegt also verhältnissmässig noch tief im Diluvium, weit von der neolithischen Stufe und noch weiter von der Metallzeit entfernt.

In ausführlicher Darstellung hat Professor Sergi in Rom zu zeigen gesucht, wie Europa in der Urzeit von Afrika aus besiedelt worden sei.[1]) Er verwirft den Ausdruck „weisse arische Rasse“ als ein verwirrendes Schlagwort und betrachtet auf Grund rein anthropologischer Daten die „mittelländischen“ Völker als eine Familie von gleicher Herkunft. Die Heimat dieser Familie sei das Land „Punt“ der alten Aegypter, d. h. Aethiopien, das Somâliland und ein Theil von Südarabien gewesen. Unter den Namen Pelasger, Libyer, Iberer, Ligurer habe sich diese Rasse vom Nilland, wo sie zuerst Fuss gefasst, östlich nach Syrien und Kleinasien, westlich nach Nordafrika bis zum atlantischen Ocean ausgebreitet und von den canarischen Inseln Besitz ergriffen. Von Afrika aus hätten Völker dieser Rasse Italien, Griechenland und Spanien besiedelt. Damit sei aber keineswegs die Grenze der alten Ausbreitung des mittelländischen Stammes erreicht gewesen, welche vielmehr auch Frankreich, die Schweiz, Grossbritannien und Südrussland bevölkert habe. Diesem Vordringen sei indess schon in der neolithischen Zeit durch das Auftreten einer anderen mächtigen und zahlreichen Völkerfamilie, der von Norden kommenden Kelten, ein Ziel gesetzt worden. Diese Hellweissen seien in Frankreich eingedrungen, hätten die mittelländische Rasse über die Loire zurückgeworfen und den grössten Theil von England, die Schweiz und das Pothal besetzt. Der mittelländische Stamm, dessen Merkmale man in der modernen Bevölkerung Italiens, Griechenlands und der iberischen Halbinsel noch grösstentheils erhalten finde, sei eine dolichocephale, brünette, aber nicht aus einer Mischung von Negern und Weissen hervorgegangene Rasse gewesen, deren harmonische Gesichts- und Körperbildung ihren hohen geistigen Anlagen entsprochen habe.

Dieses Geschichtsgemälde aus der Urzeit ist fast ausschliesslich auf Schädelmessungen gegründet und hat vorläufig nur den Werth einer Hypothese. Die Freiheit, mit welcher heute die physische Anthropologie derartige Constructionen unternimmt, ist die Folge des Schiffbruches, welchen die Urgeschichte unter linguistischer Führung erlitten. Aber welch' ein Unterschied zwischen Sergi's

[1]) Origine e diffusione della stirpe mediterranea 144 pp. Rom. 1895. Ein vom Autor selbst gegebener Auszug („Der Ursprung und die Verbreitung des mittelländischen Stammes“) steht im Centralbl. für Anthr. I, 1896, S. 5 ff

„stirpe mediterranea“, dem „schönsten Stamm unter den menschlichen Varietäten“, und Piette's „vieille race adipeuse de France“ mit ihren fettwulstigen, buschmannähnlichen Zwergen! Wenn Afrika zum Grundstock der europäischen Bevölkerung erheblich beigesteuert, so müssen es nach diesen Folgerungen der Anthropologie mindestens zwei sehr verschiedene Elemente gewesen sein, die wir dem benachbarten schwarzen Continent zu verdanken haben.[1]) Indessen wäre dies immerhin möglich. Auch Virchow hat einmal die Meinung ausgesprochen, dass in längstvergangenen Jahrtausenden eine starke Einwanderung dunkler Stämme aus Afrika nach Europa stattgefunden habe. Aus der Mischung dieses Elementes mit den später aus Asien oder Nordeuropa hervortretenden helleren Stämmen sei der dunklere Zweig der weissen Rasse, welcher Südeuropa bewohnt, hervorgegangen. Seton Karr hat über die Entdeckung paläolithischer Werkzeuge in Somâliland berichtet.[2]) Die Formen derselben sind ganz ähnlich den bekannten Typen aus dem Sommethal Nordfrankreichs und verwandten Fundstätten. Evans sieht in diesen Funden eine Bestätigung der angenommenen Rassengleichheit der ältesten Bewohner des altgeologischen Continents „Eurafrica“.

In einem Referat über Evans' unten (S. 57, Anm. 1) genannten Vortrag (L'Anthr. VII, S. 687) wendet sich S. Reinach gegen die Annahme quartärer Einwanderungen aus Afrika nach Europa. Mit Recht lehnt er es ab, in der Aehnlichkeit paläolithischer Steinbeile Frankreichs und Ostafrikas die Spur eines solchen Zusammenhanges zu erblicken. Aber seine ferneren Einwendungen sind weniger glücklich. Etwas leichthin meint er „que, si un Périgourdin quaternaire pouvait être attiré par la chaleur vers le Somal, il est vraiment un peu trop absurde d'admettre qu'une bande de Somalis ait été chercher le ‚froid sec‘ parmi les troupeaux de rennes du Périgord“. Dabei sind die Schwankungen des quartären europäischen Klimas vergessen. Einwanderungen aus Afrika wird man gewiss nicht für eine Periode trockener Kälte annehmen, sondern für eine warme und feuchte Vor- oder Zwischeneiszeit. Ueberdies glaubt Niemand, dass einzelne Horden in ununterbrochener Wanderung so weite Wege zurückgelegt hätten. Und wie könnten die Polarländer, wenn sie nicht, was wenig wahrscheinlich ist, die Urheimat der Menschheit sind, je bevölkert worden sein, wenn die Menschen immer nur aus kälteren in wärmere Gebiete gezogen wären?

Der geologische Continent „Eurafrica“, Europa, Nordafrika und einen grossen Theil Vorderasiens umfassend, eignet sich sehr wohl dazu, als Urheimat der weissen Rasse angesehen zu werden. Die letztere wäre demnach ein Product des Ländercomplexes, in welchem sie nach den ältesten historischen Nach-

[1]) Dies ist auch die Ansicht Sergi's, der schon früher („Varietà umane microcephaliche e Pigmei di Europa“, Bull. Acad. Med. Rom. XIX 2, 1893, vgl. „Ueber die europ. Pygmäen“, Corr.-Bl. XXV, 1894, S. 148 ff.) eine uralte Einwanderung pygmäischer Elemente aus Afrika nach Süd- und Osteuropa nachzuweisen gesucht hat.

[2]) John Evans, On some palaeolithic found in Somâli-Land by Mr. H. W. Seton Karr (Proceedings of the Royal Society LX, S. 19).

richten sesshaft war und noch heute grösstentheils sesshaft ist.[1]) Jenes Gebiet war in geologischer Vorzeit durch Landbrücken innerlich geschlossener, durch Binnenmeere nach Aussen schärfer begrenzt, als es sich heute zeigt. Später ist durch geologische Veränderungen Hochasien gleichsam näher, Nordafrika ferner gerückt worden. Aber die alte geographische Einheit von „Eurafrica" bekundet sich in der Geschichte der Mittelmeerwelt von den ältesten Zeiten bis auf das römische Kaiserreich.

Evans (l. c., S. 4) meint nun, vielleicht bezeuge die urwüchsige Kunstbegabung der Höhlenbewohner Frankreichs zur Renthierzeit die Anwesenheit desselben Elementes, welches später, auf den Süden beschränkt, in Griechenland und Italien die historische Kunst begründete. Im Norden hätte dann die kunstarme neolithische Civilisation eines anderen Theiles der weissen Rasse jenen genialen Anläufen ein Ende bereitet.

Dies ist im Wesentlichen auch die Ansicht Piette's, und wenn dies Alles gewiss noch sehr unsicher ist, so mag es trotzdem gestattet sein, davon wenigstens Notiz zu nehmen. Mit der Möglichkeit eines urgeschichtlichen ethnischen Zusammenhanges zwischen Aegypten, dem südlichen und dem westlichen Europa ergibt sich die Frage, ob nicht die frühe Entwicklung bildender Künste im Nilland, im mykenischen Culturkreis und in Frankreich theilweise unter dem Gesichtspunkt der Stammverwandtschaft zu erklären sei.[2]) Vorläufig kann man sich dieser Frage gegenüber nur sehr kritisch verhalten, aber ein- für allemal völlig abweisen lässt sie sich nicht, und gewiss hat sie mehr Berechtigung als die ältere Annahme eines directen, auf Entlehnung beruhenden Zusammenhanges der paläolithisch-westeuropäischen mit der metallzeitlichen Kunst Südeuropas.

Dieser Blick auf die Rassenfrage soll jedoch durchaus nur ein Seitenblick bleiben. Er wird uns nicht ablenken von der Aufgabe, die Entwicklungsgeschichte der Kunst lediglich auf die erhaltenen Kunstdenkmäler zu begründen und zur Erklärung derselben in erster und einziger Linie die Gesammtheit der jeweiligen Culturzustände heranzuziehen.

Aus der Betrachtung der bildenden Kunst im Zeitalter des reinen Jägerthums kann man eine doppelte Belehrung schöpfen: eine solche kunstphilosophischer und eine solche mehr kunstgeschichtlicher Art. Man erkennt erstlich, dass nach den erhaltenen Zeugnissen die bildende Kunst sich nicht bis zu den ersten Anfängen der Werkzeugindustrie zurückverfolgen lässt. Enorm lange Zeiträume, nach Mortillet's bekannter Classification das Chelléen, das Moustérien und ein Theil des Solutréen, vergehen, ehe zur rein praktischen sich die ästhetische bildende Thätigkeit gesellt. Andere Kunstzweige, wie Tanz, Musik, Poesie, mögen in ihren Anfängen der bildenden Kunst vorausgegangen sein.

Zu diesem Theile des Ergebnisses gehört ferner, dass, nachdem sich der Aufschwung zur Kunst einmal vollzogen, durchaus nicht bei allen Stämmen der

[1]) A. J. Evans, The Eastern Question in Anthropology. Address to the Anthr. Sect. Brit. Assoc. for the Advancem. of Sc., Liverpool 1896.

[2]) Rassenverwandtschaft der Europäer mit den hamitischen Stämmen Nordafrikas anerkennt neuestens auch A. G. Keane, „Ethnology". Cambridge 1896.

Menschheit das gleiche Mass künstlerischer Thätigkeit herrscht. In verschiedenen Länderräumen, ja selbst in verschiedenen Theilen eines Landes, wie Frankreich, werden zur selben Zeit sehr ungleiche Fortschritte gemacht, so dass die an einem oder mehreren Punkten constatirte Entwicklung an anderen Orten kaum zu erkennen ist. Offenbar sind die allgemeinen Verhältnisse der Evolution des Kunstschaffens nicht überall in gleichem Masse günstig gewesen. Die Ursache dieser Ungleichheit liegt wahrscheinlich in dem verschiedenen Grade der Leichtigkeit des Nahrungserwerbes und Lebensunterhaltes. Unter milderem Himmel, in wildreicher, wegsamer Gegend hat ein schnellerer Fortschritt stattgefunden, während die Kunst der Bewohner minder begünstigter Gebiete unter dem Zeichen des Stillstandes oder der kümmerlichen Entwicklung stand. Wie kommt es, dass sich die paläolithischen Kunstwerke höherer Ordnung gerade in Höhlen so häufig finden und in anderen gleichzeitigen Culturschichten, z. B. im Löss, nahezu gänzlich fehlen? Wahrscheinlich boten die Höhlendistricte Europas, indem sie einem Theil der paläolithischen Bevölkerung ihre von der Natur geschaffenen Wohnräume öffneten, diesem Theile eine viel bessere wirthschaftliche Situation, als sie die in höhlenlosen Bezirken streifenden Jägerstämme besassen, welche in zweigbedeckten Gruben und hinter Windschirmen aus Reisiggeflecht ihre Feuer anzündeten und einen mühseligen Kampf mit der Unbill des rauhen Klimas führten.

In der zeitlichen Posteriorität der bildenden Kunst gegenüber dem Handwerk und in dem Zusammenhang ihrer Entwicklung mit den wirthschaftlichen Erleichterungen, welche auch durch die Evolution der Industrie gesteigert werden, liegt das kunstphilosophische Ergebniss unserer Betrachtung. Das kunsthistorische besteht in der Erkenntniss der Priorität der Plastik gegenüber dem Relief und der Umrisszeichnung, sowie der Priorität der menschlichen, und zwar der weiblichen, gegenüber der Thierfigur. Dieses letztere Ergebniss wird uns als ein typisches noch weiterhin beschäftigen.

In einer Art gegensätzlicher Beziehung zu den im Vorstehenden dargelegten Ergebnissen steht ein Fund von Skeleten und Artefacten, welcher 1891 im Löss der Stadt Brünn in Mähren gemacht worden ist.[1]) In einer über 4 M. tief im Löss eingelagerten Knochenanhäufung erkannte man Skelettheile und Zähne des Rhinoceros, lange Stosszähne des Elephanten, ferner einige auffällig roth gefärbte kleinere Knochen, zwischen welchen mehrere grössere, sowie kleinere Stein- und Knochenscheiben eingebettet waren. Bei der Verfolgung dieser Schichte fand sich in einem röthlich gefärbten Löss ein beiläufig meterlanger, armdicker und ganz morscher Mammuthstosszahn, ein Mammuthschulterblatt und neben diesem ein menschlicher Schädel nebst anderen menschlichen Skelettheilen, ferner über 600 Stücke einer Röhrenschnecke (*Dentalium*), meterlange Rippen vom Rhinoceros und viele kleine Elfenbeinscheibchen, endlich das Bruchstück einer ursprünglich 22—23 Cm. langen nackten männlichen Elfenbein-

[1]) Makowsky, „Der diluviale Mensch im Löss von Brünn mit Funden aus der Mammuthzeit". Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXII, 1892, S. 73 ff., mit Taf. I—III. Vgl. Schaaffhausen, Bonner Jahrb. XCIII, S. 275.

figur (hier Fig. 14 u. 15). Das Ganze war ein isolirtes Nest von Arbeitsmaterial und Arbeitsüberresten, in welchem wohl scharfkantige und stumpfe Stücke von Diorit, Quarzit und Hornstein, aber keine eigentlichen Steinwerkzeuge, wie auch keine Holzkohlen oder andere Brandspuren vorkamen. Einige Mammuth- und Rhinocerosknochen zeigen charakteristische Schlagmarken.



Fig. 14 und 15. Elfenbeinfigur aus dem Löss bei Brünn, $^1/_2$ n. Gr.

Die „Artefacte“ sind also in diesem Falle wirklich blosse Kunstproducte: Schmucksachen und ein Bildwerk. Die Dentaliumstücke sind 12—20 Mm. lang und an beiden Enden mehr oder weniger scharf abgeschnitten; sie stacken zu Zweien oder Dreien wie Düten ineinander und waren vermuthlich an Schnüren aufgereiht. Das Dentalium gehört zu den Leitfossilien des Badener Tertiärtegels im Wiener Miocänbecken, an dessen Nordrand Brünn liegt. Makowsky

bemerkt, dass die Hirten und Feldhüter im südlichen Mähren und in Ungarn noch heute ihre Tabaksbeutel und Umhängetaschen mit dieser nicht seltenen Röhrenschnecke verzieren. Mehrere Stein-, Knochen- und Elfenbeinscheibchen (l. c., Taf. III, Fig. 4—8) sind durchbohrt oder undurchbohrt (zum Theil central angebohrt) und zeigen in den mehr oder weniger dicht gestellten Randeinschnitten oder kurzen radialen Kerben, wie sie nicht selten an französichen Knochenstücken (auch scheibenförmigen) vorkommen, Aehnlichkeit mit paläolithischen Objecten. Doch findet sich Aehnliches auch an Bernsteinscheiben von Schwarzort auf der kurischen Nehrung. Schaaffhausen hält jene Scheiben für religiöse Symbole (Bilder der Sonnenscheibe, wofür Piette auch die französischen Analogien nimmt), während Makowsky meint, dass sie wahrscheinlich als Schmuckanhängsel gedient haben.

Die menschliche Figur (l. c., Taf. II, Fig. 10) war aus einem Mammuthstosszahn geschnitzt; sie ist in drei Theile zerbrochen und nicht vollständig erhalten. Der Kopf ist 7, der Rumpf 14 Cm. lang. Die Ausführung beider Theile ist weit correcter als an neolithischen Werken. Am Kopfe ist die niedrige Stirn, die starken Augenbrauenbogen, die breite Nasenwurzel und das lange Kinn bemerkenswerth. Ueber der Stirn ist die vordere Grenze des Haupthaares angegeben. Die beiden Ohren stehen in ungleicher Höhe. Der Rumpf ist nackt, vorne flach, rückwärts halbrund, mit stark vortretenden Brustwarzen, Nabel und Glans penis. Unten ist derselbe halbkugelig zugerundet; Beine waren nicht vorhanden. Von den Armen ist nur der linke bis auf die Hand erhalten; er ist in leicht gekrümmter Stellung mit relativ grosser Sorgfalt ausgeführt. Durch die ganze Figur läuft eine senkrechte, der Achse des Zahnes entsprechende Durchbohrung, wahrscheinlich nur ein ausgewitterter Theil des Zahnkernes.

Schaaffhausen erkennt in der Gesichtsform dieses Bildwerkes auffallende Aehnlichkeit mit dem Gesichtsskelet des dicht daneben gefundenen Schädels, den er ebenfalls für typisch hält, und findet sonach in dem ersteren eine realistische Darstellung des damals lebenden Menschen. Auch hat er ganz treffend bemerkt, dass die neolithischen und bronzezeitlichen Thonidole Mitteleuropas, sowie die Bernsteinfiguren von Schwarzort viel unvollkommener gestaltet sind als die Brünner Elfenbeinfigur. In der That ist es unrichtig, wenn S. Reinach[1]) meint, eine Thonfigur von gleichen Formen würde ohne Schwanken dem Beginne der Metallzeit zugeschrieben worden sein. Er vermuthet daher, dass sie der Uebergangszeit von der paläolithischen zur neolithischen Kunst angehöre. Ein solcher Uebergang, wie ihn Reinach jetzt, lediglich auf diese Brünner Figur gestützt, supponirt, ist nirgends nachweisbar. Auch wenn die Figur aus Thon wäre, würde sie von den stets weiblichen, mit ausgestreckten oder auf die Brust gelegten Armen dargestellten Figuren der neolithischen und Bronzezeit hinlänglich abstechen. Ebenso ist der Stil von dem des Wiederbeginnes der figuralen Plastik am Ende der jüngeren Steinzeit verschieden.

[1]) La Sculpture en Europe, S. 5 f. (Es heisst dort irrthümlich, die Figur sei aus einem Backenzahn vom Mammuth geschnitzt.)

Somit lässt sich dieses Werk doch noch am ehesten den quartären Schnitzfiguren Westeuropas anreihen. Schaaffhausen schliesst aus der Lagerung in der Erde „mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit, dass Schädel und Idol der Zeit jener ausgestorbenen Thiere angehören, die im Osten von Europa sich länger erhalten haben können als im Westen“, und meint, für die Annahme, dass der Fund der Renthierzeit angehöre, könne man geltend machen, dass nur die Zeichnungen und Schnitzwerke der Dordogne sich in Bezug auf die Höhe der Kunstfertigkeit mit dem Idol von Brünn vergleichen lassen. Als Schaaffhausen dies schrieb, waren Piette's Funde aus anderen Höhlenbezirken Frankreichs noch nicht bekannt gemacht. Heute würde er sich wahrscheinlich mit grösserer Zuversicht für die Zugehörigkeit jener Figur zu den Werken der Quartärkunst aussprechen.

Ist sie aber ein Werk aus der Quartärzeit, dann steht sie doch wieder nahezu mit Allem im Widerspruch, was wir oben als Ergebniss der Betrachtung der Quartärkunst aufgestellt haben. Sie stammt erstlich nicht aus einer Höhle, sondern aus dem Löss (obwohl auch um Brünn von Renthierjägern bewohnte Höhlen lagen). Sie stammt ferner nicht aus dem kunstreicheren, klimatisch begünstigten Westeuropa, sondern aus dem kunstärmeren Donaugebiet. Sie ist überdies nicht, wie man aus einer vorgeschrittenen Phase der älteren Steinzeit erwarten sollte, eine Relief- oder Umrisszeichnung, sondern eine plastische Rundfigur, und endlich stellt sie nicht eine weibliche, sondern eine männliche Gestalt dar. Aber gerade in dieser Fülle von Widersprüchen scheint einer den anderen aufzuheben. Schon in französischen Höhlenschichten fand Piette, dass die Rundplastik nach ihrer anfänglichen Alleinherrschaft nicht erlischt und gegen das Ende der période glyptique sogar in fossilem Elfenbein geübt wird. Das letztere kann auch hier geschehen sein. Um diese Zeit zog sich das Renthier wie schon früher die grossen Grasfresser nach Osten zurück, und Westeuropa leerte sich allmälig von den diluvialen Thier- und Pflanzenformen. Mit dem Renthier mögen Schaaren von Renthierjägern beim Milderwerden des nacheiszeitlichen Klimas den Westen verlassen und sich nach Osten und Nordosten gewendet haben. In polnischen und mährischen Höhlen finden sich Renthierknochen und Renthiergeweihstücke noch neben neolithischen Artefacten. Wenn nun solche nach Osten schwärmende Renthierjäger in ihren neuen Jagdgründen auch das Mammuth wieder antrafen, so ist es möglich, dass sie mit dem alten Arbeitsmaterial, dem Elfenbein, auch die alte Neigung zur Rundplastik wiederfanden.

Weitere Schlüsse möchten wir aus diesem Fundstücke nicht ziehen. Reinach meint: wenn man den „Hiatus“ beseitige, werde das plötzliche und vollständige Verschwinden der Quartärkunst überaus bedenklich. Wir werden ausführlich zeigen, dass dies nicht der Fall ist. Reinach's Vermuthung vom Fortleben der Quartärkunst in jüngeren Epochen steht im Zusammenhang mit seiner Gesammtauffassung der jüngeren prähistorischen Bildnerei Europas, die er für selbstständiger hält, als sie thatsächlich gewesen ist.

4. Uebergang zur neolithischen Kunst.

Wenn wir nicht nachweisen können, wie sich die älteste Kunststufe aus dem Nichts, die jüngeren aus einander entwickelt haben, so können wir doch untersuchen, wieweit sie aus den allgemeinen Culturverhältnissen hervorgehen und zu denselben in den engsten Beziehungen stehen. Das Erlöschen der „Renthierkunst", das allmälige Zurücktreten der Jagd, der Eintritt des Feldbaues und der Viehzucht — all' das steht mit einer allgemeinen geologisch-paläontologischen Frage in Zusammenhang, von deren Lösung zum Theil auch die Erklärung jenes kunst- und culturgeschichtlichen Umschwunges abhängt. Herrscht zwischen dem Ende der paläolithischen und dem Anfang der neolithischen Entwicklung ein „Hiatus" oder Continuität? War namentlich Westeuropa nach der Auswanderung des Renthiers eine Zeitlang Culturwüste, verlassen von den Jägern und noch nicht besiedelt von den neuen Stämmen, welche Ackerbau und Viehzucht dorthin gebracht haben sollen? Alle in jüngerer Zeit festgestellten Thatsachen convergiren nach der Richtung der Continuität. Einen völligen Abbruch in geographischer, klimatischer und cultureller Beziehung behauptet allerdings seit 1868[1]) Boyd Dawkins; aber den Ansichten dieses Paläontologen sind in England J. Allen Brown, in Frankreich namentlich M. Boule[2]) mit guten Gründen entgegengetreten. Die Arbeiten Nehring's, Piette's u. A. haben gezeigt, dass kein katastrophenartiges Phänomen das „Pleistocän" von der Gegenwart scheidet. Für Frankreich ist ein allmäliger Uebergang nahezu mit voller Sicherheit nachgewiesen. Durch Thierlisten aus geeignet gewählten Fundschichten lässt sich hier eine Faunenreihe aufstellen, welche ganz unmerklich aus der letztvergangenen in die gegenwärtige Erdperiode hinüberleitet, obwohl die erstere durch das Vorhandensein, die letztere durch das Fehlen zahlreicher heute ausgestorbener oder ausgewanderter Thiere charakterisirt ist. Aber auch der Mensch participirt an dieser Continuität der Entwicklung. Boule und Cartailhac haben gewisse Ablagerungen (Grotte von Reilhac) studirt, in welchen industrielle Erzeugnisse der Renthierzeit mit einer Fauna gemengt sind, worin das Renthier schon selten wird, *Cervus elaphus* vorherrscht und sonst nahezu nichts von pleistocänen Formen vorkommt. In der durch bemalte Kiesel charakterisirten Höhlenschichte von Mas d'Azil fehlt das Renthier bereits vollständig, obwohl die geschlagenen Stein- und Knochenwerkzeuge deutlich auf das Fortleben der Civilisation tarandienne hinweisen.

Ed. Piette[3]) hat sogar „Culturpflanzen der Uebergangszeit von Mas d'Azil" nachgewiesen. Er findet am linken Ufer der Arise, wo er die Flora der Transition vom Quartär ins Alluvium studirt hat, drei hieher gehörige Schichten, von welchen die obere durch Holzschneckenschalen, die mittlere durch bemalte Kiesel und durchbohrte Hirschhornharpunen charakterisirt ist (Époque élaphienne).

[1]) S. zuletzt Journ. Anthr. Inst. Great-Brit. 1894, S. 242.
[2]) Zuletzt L'Anthr. V, 1894, S. 461.
[3]) „Études d'ethnographie préhistorique" II, L'Anthr. VII, 1896, S. 1 ff.

Die untere ist eine Cervidenschichte mit Hirsch- und Renthierknochen, gravirten Zeichnungen, Nadeln, Harpunen mit cylindrischem Schaft aus Renthierhorn, grossen Glättwerkzeugen aus Hirschgeweih-Augensprossen (Époque élaphotarandienne). Am Ende der Edelhirschperiode (Schichte der gefärbten Kiesel) und während der ganzen Dauer der darauffolgenden Zeit, deren Herdplätze mit *Helix nemoralis*-Schalen erfüllt sind, also noch vor dem Auftreten der ersten polirten Steingeräthe, cultivirten die Höhlenbewohner der Pyrenäen nach Piette's Untersuchungsergebnissen sowohl Cerealien als Fruchtbäume. Die in diesen Uebergangsschichten erhaltenen vegetabilischen Nahrungsreste stammen nicht nur von Wildfrüchten, sondern auch von veredelten Arten. Sie wurden in regelmässig übereinander gelagerten Schichten, deren Studium ohne Schwierigkeit war, gesammelt. Alle Fruchtsteine zeigen sich zur Gewinnung des Kernes aufgehackt, ein Zeichen des Geschmackes und der Gewohnheiten, welche damals geherrscht haben.

Das ist eine sehr merkwürdige culturhistorische Entdeckung. Aber ebenso merkwürdig ist die Erscheinung der bemalten Geschiebe in der genannten mittleren Schichte.[1]) Diese Schichte liegt nach Piette's Schilderung zwischen den jüngsten Ablagerungen der Renthierzeit, dem Élapho-Tarandien des Genannten, und den ältesten Bildungen der jüngeren Steinzeit und ist schon von Weitem an ihrer rothen Färbung kenntlich.[2]) Piette nennt sie Assise élaphienne oder asylienne, letzteres nach dem Fundorte Mas d'Azil. Sie hat eine Mächtigkeit von 0·65 Cm. im Maximum und umschliesst Asche, Kohle, Haufen von Eisenoxyd, grosse von der Höhlenwölbung herabgefallene Steine, Flintwerkzeuge vom Madeleinetypus, kleine runde Schaber, als Anhängsel durchbohrte Hirschzähne, knöcherne Pfriemen und Glättwerkzeuge, flache durchbohrte Hirschhornharpunen und als Werkzeuge benützte Geschiebe. Die Knochenreste stammen vom Edelhirsch, Wapiti, vom Reh, von der Gemse, dem Rind, Pferd, gemeinen Bären, Eber, Dachs, Wolf, Biber, der Ratte, von verschiedenen Vögeln, Fischen und Fröschen. Es fanden sich auch Häufchen von Getreidekörnern und im oberen Theil der Schichte Nuss- und Haselnussschalen, Kerne verschiedener Kirschen- und Pflaumenarten, endlich zwei Skelete, welche nach dem Verlust der Weichtheile und Bemalung der Knochen mit Eisenoxyd hier bestattet worden waren. Die grossen Knochen waren nicht mehr in ihrem natürlichen Zusammenhang, die kleinen fehlten ganz, wahrscheinlich weil die Körper vor der Beerdigung lange Zeit den Angriffen von Raubvögeln und anderen Aasfressern ausgesetzt waren. „Aber die grösste Ueberraschung," sagt Piette, „boten in dieser Schichte die zahlreichen mit Eisenoxyd bemalten Geschiebe, und nicht ohne Erstaunen und lebhaftestes Interesse machte ich diese Entdeckung der **ältesten bisher bekannten Malereien.**

Nach obenhin geht die „Assise à galets rouges" unmerklich über in eine nahezu gleichstarke Aschenschichte mit linsenförmig eingebetteten Anhäufungen

[1]) Piette, „Études d'éthnographie préhistorique III. Les galets coloriés du Mas d'Azil". L'Anthr. VII, 1896, S. 385 mit Textabbildungen und einem Folio-Atlas von 25 Farbentafeln.

[2]) Vgl. das Schichtenbild L'Anthr. VI, S. 277, Fig. 1, F.

essbarer Schnecken (*Helix nemoralis*), den Malzeitüberresten etwas jüngerer Höhlenbewohner. Die oft halbverbrannten Thierknochen dieser Schichte gehören alle der Fauna der Gegenwart an. Massenhaft finden sich in ihr Nuss- und Haselnussschalen, Kirschen- und Pflaumenkerne, ferner Harpunen, Pfriemen und Glättwerkzeuge aus Bein, Alabasterscheibchen, Flintwerkzeuge vom Madeleine-Typus, aber auch Werkzeuge aus polirtem Stein, nur noch keine Beile. Diese Schichte gehört also bereits ganz sicher dem Beginn der neolithischen Zeit an. Das Klima jener Zeit muss sehr feucht gewesen sein. Die essbaren Schnecken, welche man zur Verfügung hatte, beschränken sich auf *Helix nemoralis*, während in einer noch jüngeren Schichte, wo auch schon polirte Steinbeile vorkommen, ausschliesslich *Helix hortensis* verzehrt wurde. Von diesen beiden Arten oder Varietäten von *Helix* liebt aber *nemoralis* feuchte, *hortensis* offene und selbst trockene Orte.[1])

Auch während der Bildung der Schichte mit den bemalten Kieseln herrschte grosse Feuchtigkeit und ziemliche Kühle, obwohl die strengen Winter der Renthierzeit bereits einem milderen Klima gewichen waren. Die Biberknochen, die zahlreichen Fischreste und Harpunen lassen auf das Vorkommen kleiner fischreicher Seen, die Knochen vom Eber und vom Frosch auf das Vorhandensein von Sümpfen schliessen. Spuren von Fruchtbäumen erscheinen erst gegen das Ende dieser Periode, und nicht vor der darauffolgenden Zeit der *Helix nemoralis*-Esser stieg die Temperatur so hoch, dass sich eine prächtige Vegetation entwickeln und der Mensch mit Erfolg verschiedene Fruchtbaumgattungen cultiviren konnte. Die Phase asylienne ist also nach Piette diejenige, „pendant laquelle l'homme, oublieux des arts de la gravure et de la sculpture, commença à se livrer à la culture et peignit sur des cailloux roulés des figures de forme bizarre."

Die Geschiebe, welche man bemalte, stammen aus dem Bachbett der Arise; es sind in der Regel längliche und flache, graue oder weisse Quarz- und Schiefergesteine. Die Farbe ist Eisenoxyd, welches thalaufwärts an demselben Bache gefunden und mit Fett oder Harz gemischt wurde; sie haftet noch jetzt ausserordentlich fest an den Steinen. Zur Aufnahme derselben dienten Pectenmuschelschalen oder flache Geschiebe mit näpfchenförmigen Vertiefungen. Diese rothe Farbe findet sich auch in zugespitzten Röhrenknochen, welche vielleicht zum Tätowiren gedient haben.

Die Malereien, welche an einer oder beiden Geschiebeflächen angebracht sind, bestehen nur in Strichen und Flecken, welche für uns keinen Sinn haben, und deren einstige Bedeutung auch wohl nie ermittelt werden wird. Sie bieten keinerlei Abbilder von Naturdingen, und mit Recht sagt daher Piette: „Wie fern stehen diese plumpen Arbeiten den Sculpturen und Gravirungen der glyptischen Periode! Da ist Alles anders: die Technik, die Gegenstände und

[1]) Eine gründliche Untersuchung der Conchylien von Mas d'Azil lieferte H. Fischer („Note sur les coquilles récoltées par M. E. Piette dans la grotte du Mas d'Azil", l'Anthr. VII, 1896, S. 633 ff.). Aus den vorzüglichen Abbildungen dieser Arbeit ist auch die Technik der Anbohrung und Schmuckverwendung gut zu erkennen.

die Ausführung. Man schnitzt nicht mehr, man gravirt nicht mehr; man malt. Man stellt keine Menschen und Thiere dar, sondern man bildet graphische Zeichen, welche man höchstens durch zweigähnliche Seitensprossen verschönert.“ Diese Marken hält Piette theils für Zahl-, theils für Schriftzeichen, welche zum Theil symbolischen Zeichen anderer Culturkreise ähnlich sind, theils endlich für einfache Versuche ungeschickter Hände, aufs Gerathewohl farbige Figuren hervorzubringen.

In der Deutung der einzelnen Gruppen von Zeichen scheint uns Piette viel zu weit zu gehen und seinen Einfällen eine etwas laienhafte Sicherheit beizumessen. In einfachen Parallelstrichen sieht er Einheiten, in Fleckenreihen, welche von einer Randlinie eingefasst sind, Zehner. Solche Marken, dann Flecken, welche den Rand oder die Randeinfassung des Steines berühren, sind am häufigsten. Die Ränder der Striche und Flecken sind zuweilen ausgezackt.

Als „Symbole“ erkennt Piette die zahlreich vorkommenden gleichschenkligen oder aus einem längeren und einem kürzeren Strich bestehenden, zuweilen eingerahmten Kreuze. Manchmal steht das Kreuzzeichen auf einem viereckigen Rahmen wie auf einem Sockel.[1]) Piette hält es für ein Zeichen der Sonne und schliesst daraus auf einen Sonnencult jener Höhlenbewohner. Sehr naiv sagt er: „Die ersten Menschen mussten überrascht sein (?) von der wohlthätigen Macht dieses Gestirnes, welches das Leben über die Erde verbreitet, und ohne welches es auf diesem Planeten nichts gäbe als tiefe Nacht und Leere. Auch wurde dasselbe seit den ältesten Zeiten (!) als Gottheit angesehen.“ Runde Steine mit einem Mittelfleck und Randeinfassung sind natürlich ebenfalls Symbole dieser Gottheit, und Piette erkennt solche Sinnbilder auch schon unter den Höhlenfunden der ausgehenden Renthierzeit.[2]) Das T-förmige Kreuz kommt nur einige Male, einmal neben einem gleichschenkligen vor. Das Hakenkreuz fehlt. Andere pictographische Elemente sind: Schlangenlinien, leiterförmige Zeichen, baumförmige Figuren, Zickzacklinien (auf mehreren Steinen in parallelen Bändern, einmal mit einer Geraden dazwischen).

Sogar wirkliche alphabetische Zeichen, phonetische Charaktere einer ausgebildeten Schrift, glaubt Piette zu erkennen und meint, dass dieselben, wenn schon bilderschriftlichen Ursprungs, hier bereits ganz conventionelle Formen angenommen hätten. In der That ähneln manche Zeichen den lateinischen

[1]) Diese Figur findet sich mit dem unbedeutenden Unterschied, dass die verticale Hasta des Kreuzes noch durch das Basisquadrat hindurchgeht, auf einem Dolmensteine von Mané-Scoul in der Bretagne, Bull. Soc. d'Anthr. 1893, S. 36. Letourneau vergleicht sie daselbst mit dem ägyptischen Henkelkreuz. Richtiger bemerkt S. Reinach (la Sculpture en Europe, S. 16, Fig. 33) die Aehnlichkeit des Zeichens mit dem Determinativ der Gottheit auf sogenannten „hittitischen“ Denkmälern von Boghaz-Kiöi und Alep. Das Vorkommen dieser Figur auf Kieseln von Maz d'Azil ist eines der merkwürdigsten Details jener Entdeckung.

[2]) Grotte von Gourdan: Fragment eines sogenannten „Commandostabes“, auf dessen beiden Seiten Kreise mit einmal einwärts, einmal auswärts gekehrten Strahlen eingravirt sind. Von ebenda: kreisrunde Knochenscheiben mit centralem Bohrloch und eingravirten Radien (Ein ähnliches Stück stammt von Laugerie-Basse.)

Buchstaben L, E, F, I, M, und anderen Charakteren älterer Schriftarten, sowie den räthselhaften Liniengruppen troischer Spinnwirtel. „Es ist unmöglich,“ sagt der Entdecker, „darin nicht Anzeichen einer Schrift zu erblicken, welche rudimentär ist im Vergleich zu der unsrigen, aber schon sehr complicirt erscheint, wenn man ihr hohes Alter bedenkt. Diese bemalten Kiesel, dem ersten Eindruck nach unwürdige Nachfolger der glänzenden Höhlenkunst, sind der Ausdruck einer der grössten Eroberungen des menschlichen Geistes. Den künstlerischen Regungen folgten die intellectuellen, und die Grotte Mas d'Azil präsentirt sich in dieser Zeit wie eine ausgedehnte Schule, in der man lesen, schreiben, rechnen und die Symbole des Sonnengottes kennen lernte.“

Die tapferen Soldaten der archaeologia militans gehen, wie man auch an diesem Beispiele sieht, mit einer gewissen glücklichen Blindheit ins Gefecht. Ueber die Entdeckungen Piette's, zumal über die letzte, ist offenbar noch lange nicht das letzte Wort gesprochen. Indess, wie immer dieses lauten mag, wird man doch wahrscheinlich anerkennen müssen, dass sich hier etwas ganz Neues regt. R. Andree, „Globus“ LX, S. 76, hält die bemalten Geschiebe von Mas d'Azil für Spielkiesel. Er vergleicht sie mit indischen Spielsteinen und vermuthet, dass die Malereien Eigenthumszeichen seien, in welchen man allerdings eine Art Anfang der Schrift erkennen dürfe. Vorstufen dazu enthalten schon die vereinzelten „geometrischen“ Marken einiger mit Thierzeichnungen versehener Knochen- und Geweihplatten. Jene bemalten Kiesel können aber auch zum Looswerfen gedient haben, wobei man aus dem Fall und der Stellung der verschiedenen Zeichen Orakel schöpfte. Derlei kommt bei primitiven Völkern auch heute noch häufig vor. Auch Analogien für den Gebrauch roth bemalter Steine liefert die Ethnologie reichlich. Wir citiren einige derselben nach Tylor, „Anfänge der Cultur“ II, S. 161. „Unter den niederen amerikanischen Rassen heben die Dakotas einen runden Kieselstein auf und bemalen ihn; dann reden sie ihn „Grossvater“ an, bringen ihm Opfer dar und bitten ihn, sie aus der Gefahr zu befreien.“ Auch in Peru brachte man besonders merkwürdigen Kieseln Verehrung dar. Auf den Neu-Hebriden wurden vom Wasser abgeriebene Kieselsteine verehrt. In Südindien sieht man häufig 4—5 Steine auf den Feldern der Landpächter in einer Reihe aufgestellt und mit rother Farbe bestrichen. Man betrachtet sie als Hüter des Feldes. „Bei den indischen Gruppen ist es ein sehr gewöhnliches Verfahren, jeden Stein mit rother Farbe anzustreichen, so dass gleichsam ein grosser Blutfleck die Stelle einnimmt, wo sich bei einem Idol das Gesicht befinden würde.“ Der Beschützerin der Kinder wird kein Idol oder Tempel geweiht, „sondern ihr eigentlicher Repräsentant ist ein roher Stein, ungefähr von der Grösse eines Manneskopfes, den man mit rother Farbe beschmiert und am Fusse des heiligen Watabaumes aufstellt“.

Ich sehe recht gut, dass zwischen diesen Daten und den bemalten Kieseln von Mas d'Azil zum Theil nur geringe Berührungspunkte bestehen. Nähere Analogien liefert uns der engere altweltliche Culturkreis. Jesaias 57, 6 heisst es vom Götzendiener: „Dein Wesen ist an den glatten Bachsteinen, dieselbigen sind dein Theil; denselbigen schüttest du Trankopfer, da du Speisopfer opferst. Soll ich mich dess trösten?“ — „Es ist bemerkenswerth,“ sagt Tylor, „bis in

wie späte Zeiten die vollständig echte Steinverehrung in Europa fortgelebt hat. In gewissen Districten von Norwegen pflegten die Bauern noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts runde Steine aufzubewahren, wuschen sie jeden Donnerstag Abends, was darauf hinzudeuten scheint, dass sie den Thor darstellten, bestrichen sie vor dem Feuer mit Butter, gaben ihnen den Ehrenplatz auf frischem Stroh, und zu gewissen Zeiten des Jahres tauchten sie dieselben in Bier, damit sie dem Hause Glück und Segen brächten. In einem Berichte vom Jahre 1851 wird von den Insulanern von Imiskea bei Mayo (Irland) angegeben, dass sie einen Stein sorgfältig in Flanell einwickelten, um ihn zu bestimmten Zeiten hervorzuholen und zu verehren, und wenn sich ein Sturm erhob, so flehte man den Stein an, ein Wrack an die Küste zu werfen."

Die Verschiedenartigkeit der Zeichen, das Zahlen- und Buchstabenartige derselben führt auf den oben geäusserten Gedanken, dass die Steine zum Looswerfen gedient haben könnten, wozu die Germanen des Tacitus verschieden bezeichnete Holzstäbchen nahmen.[1])

Es liegt im Wesen der prähistorischen Entdeckungen, dass sie uns eine sprunghafte Ablösung der einzelnen Culturstufen vorspiegeln. Wenn man Erscheinungen an einzelnen Fundorten generalisirt und mit dem, was uns eine trümmerhafte Ueberlieferung vorenthält, die Lücken im Raum umsichtig bestreitet, sollte man auch die Lücken in der Zeit, die unbeschriebenen Blätter in der Entwicklungsgeschichte berücksichtigen. Die tiefe Kluft zwischen paläolithischer und neolithischer Cultur und Kunst füllt sich nur langsam, aber sie füllt sich doch. Sie wird sich vielleicht niemals ganz überbrücken lassen. Statt aber eine totale Neubevölkerung Westeuropas anzunehmen, wird man besser von partiellen Umsiedelungen und Zuwanderungen sprechen.

Die Hauptwirkung vollbrachte gewiss eine allmälige Umwandlung der Nahrungsgewerbe, bei entsprechender Zunahme und Stabilisirung der Bevölkerung infolge langsamen Wechsels des Klimas, der Pflanzen- und Thierwelt. Unter dem linden, aber mächtigen Druck klimatischer und thiergeographischer Veränderungen mussten die alten Sitten und Praktiken der paläolithischen Jäger langsam, aber sicher untergehen und neuen Gewohnheiten Platz machen. Man hat oft gefragt, ob die Keramik schon in der Quartärzeit geübt worden sei, und bald da, bald dort einen Beweis dafür erbringen wollen. Diese Erfindung konnte in der älteren Steinzeit wohl gemacht, aber nicht benützt werden. In der jüngeren Steinzeit musste sie aber gemacht und noch mehr, sie musste allgemein werden. Ebenso sicher musste jetzt die Ausbildung der geometrischen Decoration erfolgen, welche aus der Quartärzeit nur Incunabeln hinterlassen hat.

Der Uebergang von freieren Erwerbszweigen (Jagd und Viehzucht) zum Ackerbau ist stets ein erzwungener, sei es, dass stärkere Stämme den schwächeren ihre Heerden rauben und sie dadurch nöthigen, ihrer Existenz eine breitere

[1]) Germ. 10. „Sortium consuetudo simplex. virgam frugiferae arbori decisam in surculos amputant eosque notis quibusdam discretos super candidam vestem temere ac fortuito spargunt. mox, si publice consultetur, sacerdos civitatis, sin privatim, ipse pater familiae, precatus deos caelumque suspiciens ter singulos tollit, sublatos secundum impressam ante notam interpretatur."

Basis zu geben, wie in Afrika, — sei es, dass neue Wohnsitze die Jagd verbieten, wie in Polynesien, — sei es, dass eine aufgeklärte Regierung, wie die englische auf Ceylon, den Feldbau begünstigt und die Jagd einschränkt, — sei es endlich, dass die gewohnten Jagdthiere in Folge klimatischer Veränderungen immer seltener werden und endlich ganz verschwinden, wie das Renthier im alten Europa.

Mit dem Uebergang eines Primärstammes zum Ackerbau ist in Vorderindien der Verlust des Adels, der hohen Kaste, welche den Jägerstämmen von der Nachbarbevölkerung eingeräumt wird, verbunden. In Alteuropa können wir die allmälige Ausbreitung ackerbauender Völker und die Hörigkeit der Ueberreste einstiger Jägerstämme nicht nachweisen. Desto sicherer lehren uns ethnologische Erfahrungen, dass gerade infolge des grössten Culturfortschrittes der Menschheit, beim Uebergange von der Jagd zum Pflanzenbau eine Umwälzung eintritt, welche mit Nothwendigkeit die Freiheit der Kunst vorübergehend unterdrückt und die letztere auf eine nach unseren Begriffen niedrigere Stufe herabsetzt, die man deshalb auch für den Ausgangspunkt aller Kunst gehalten hat. Dieses Moment ist das Hervortreten des weiblichen Antheils am Nahrungserwerb, an den socialen und religiösen Einrichtungen, sowie endlich auch an der Industrie und damit zugleich an der Kunst. Der physiologisch begründete Antheil der Frau am Nahrungserwerbe ist die Sorge für vegetabilische Kost und deren Zubereitung. Die Frau besorgt aber nicht nur die vegetabilische Küche, sie erfindet auch die dazu gehörigen Proceduren und Geräthe und decorirt die letzteren. Wir erfahren dies namentlich aus v. d. Steinen's Berichten über die Indianerstämme im Schingu-Quellgebiet, welche Jagd und Feldbau treiben, aber weder Metalle noch Hausthiere besitzen. Dort wird die alte Jägerkunst der Korbflechterei nur von den Männern, das Spinnen und Weben, namentlich aber die Töpferei nur von den Weibern geübt, und die letztere ist eine Kunst, die ganz speciell von den Weibern eines bestimmten Stammes geübt und propagirt wird.[1]) Geometrische Ornamente finden wir selten auf Waffen, Booten, Rudern, hingegen ungemein häufig an Trink- und Flaschenkürbissen, Mandioka-Grabhölzern, Brotfladenwendern, Spinnwirteln und Thongefässen, d. h. an dem Arbeitsgeräth der Frau. Die Frauen modelliren und bemalen die Thongefässe, sie geben ihnen auch die beliebten Thier- oder Fruchtschalenformen, eine Plastik, die man bei allem Formtalent doch nicht

[1]) Auch bei den Griechen steht die Töpferei unter dem besonderen Schutz einer werkfleissigen weiblichen Gottheit, der Athene. Dass sie eine relativ junge Kunst ist, welcher ein sehr langes und bedeutendes Zeitalter vorkeramischer Culturgeschichte vorausging, erkennen wir in der schriftlichen Ueberlieferung nicht so sehr aus den sagenhaften Nachrichten über Erfindung der Töpferei (worin die Frau längst vergessen ist), sondern daraus, dass, wie es in dem kleinen Gedichte *„Κάμινος ἢ κεραμίς"* heisst, viele feindliche Dämonen den von Athene beschützten Töpferofen bedrohen. Diese Gegner der Töpferei sind nichts Anderes als die animistischen Gebilde des reinen Jägerstadiums, welche der Neuerung abhold sind, wie wir im Volksglauben so oft auch Dämonen eines vorgeschichtlichen Ursprungs antreffen, die zu dem Eisen in demselben feindlichen Verhältniss stehen. Ich weiss nicht, ob hier auch daran erinnert werden darf, dass gerade an Thongefässen überall und seit der ältesten Zeit so viele apotropaiische Zeichen und Zeichnungen auftreten.

anders als schematisch nennen kann, und zu welcher auch Alteuropa schlagende Analogien darbietet.[1]) Die Liste der an den Töpfen dargestellten Thiere ist, wie v. d. Steinen richtig bemerkt, interessant wegen der Gestalten, die nicht vertreten sind. Wir finden hier schon denselben Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Kunst wie im modernen Stillleben, wo die Männer Wildpret und Fische, die Frauen dagegen Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Fliegen u. dgl. malen. Unter den Topfthieren der weiblichen Keramik herrscht das kleinere und zahmere Gethier durchaus vor — Fledermaus, Ente, Taube, Zecke, Assel, Krebs, Kröte, Eidechse, Schildkröte u. s. w. — es fehlen die Jagdthiere: Jaguar, Tapir, Schwein, Schlange, Affe.

Wenn wir also in der neolithischen Zeit andere Hände am Werk finden als in der paläolithischen, so rührt das vielleicht auch daher, dass ein grosser und wichtiger Theil der industriellen Arbeit von einem Geschlechte auf das andere übergegangen ist. Man hat die Gleichförmigkeit der geometrischen Decoration in den verschiedensten Zeit- und Erdräumen darauf zurückgeführt, dass die menschliche Hand eine Maschine ist, welche unter gleichen Bedingungen der Arbeit gleiche Producte liefern muss. Wenn das geometrische Ornament im Gange der allgemeinen Kunstentwicklung eine secundäre Stufe bezeichnet, erscheint die Sache doch nicht so einfach, als wenn wir jene Decorationsweise nach älterer Anschauung für die Urkunst halten dürften. Wir dürfen aber vermuthen, dass die primäre Kunststufe, wo sie herrschte, ihre Ausbildung der männlichen Hand verdankte, und dass die weibliche Hand wieder eine besondere Maschine ist, welche anders arbeitet als jene erstere. Wahrscheinlich ist die feiner ausgebildete und abgestufte Organisation der Innervation und Muskelarbeit des weiblichen Auges und der weiblichen Hand einer der wesentlichen Factoren bei der Entstehung des geometrischen Ornamentes, und somit liesse sich der schroffe Uebergang von der realistischen zur geometrischen Decoration auf physiologische Eigenthümlichkeiten der beiden Geschlechter zurückführen. Zu diesem äusseren physiologischen Moment tritt nun ein inneres, psychologisches. Das geometrische Ornament erscheint nach Allem, was wir an ihm mit unseren Augen sehen und über seine Entstehung und ursprüngliche Bedeutung wissen, dem häuslichen, pedantisch-ordnungliebenden und dabei abergläubig-fürsorglichen Geiste der Frau angemessener als dem des Mannes. Es ist, rein ästhetisch betrachtet, eine kleinliche, geistlose, bei aller Prachtentfaltung und Buntheit doch an gewisse enge Grenzen gebundene, aber in ihrer Beschränktheit gesunde und tüchtige, durch Fleiss und äussere Zierlichkeit gefällige Kunstweise, der Abdruck des weiblichen Wesens in der Kunst. Der conservative und hieratische Charakter desselben, wenngleich der letztere vielleicht secundär ist, hängt damit auf das Engste zusammen.

[1]) Vgl. z. B. das eine Waldfrucht darstellende warzenbesetzte Thongefäss bei v. d. Steinen, Taf. XXIV, Fig. 25, mit dem völlig identischen Stück aus Ziersdorf, Niederösterreich, Bronzezeit. Mitth. Anthr. Ges. Wien XX, S. 72, Fig. 27 (rechts in der Gefässgruppe).

5. Das Alter der Quartärzeit und der folgenden Culturperioden.

So oft man versucht, prähistorische Erscheinungen mit geschichtlichen genetisch zu verknüpfen, wird sich stets die Frage nach dem absoluten Alter der ersteren einstellen. Wie alt ist denn nun eigentlich die Quartärkunst, die Kunst der Mammuth- und der Renthierzeit? Wären die Zeugnisse derselben historische Documente im engeren Sinne, so hätte man volles Recht, diese Frage stets in den Vordergrund zu stellen. Aber prähistorische Funde sind keine Documente solcher Art. Ihre Alterthümlichkeit ist oft viel grösser als ihr absolutes Alter. Diesen Werth theilen sie mit vielen Erscheinungen, welche die Ethnologie bei den Naturvölkern beobachtet.

Nur die paläolithischen Denkmäler Europas machen hier eine Ausnahme. Sie gelten nach einer fast allgemein herrschenden Ueberzeugung nicht nur für alterthümlich, sondern für äusserst alt und für vorgeschichtlich im strengsten Sinne des Wortes. Entgegen dieser allgemeinen Auffassung nennt es jedoch Alexander Bertrand[1]) eine reine Hypothese, dass die quartären Höhlenfunde von einer Jahrtausende umspannenden Entwicklungsphase herrühren, und dass diese Zeit eine der ersten Culturstufen der Menschheit gewesen sei. Die Höhlenbewohnung sei selbst auf primitiven Stufen stets nur eine Ausnahmserscheinung von localer Geltung, welche sich bei gewissen Stämmen traditionell bis in sehr späte Zeiten erhalten habe. Die Phöniker könnten bereits an einem Punkte, wo später Massalia gegründet wurde, Fuss gefasst haben, als im Innern Frankreichs noch die Troglodyten von La Madeleine lebten. Das Renthier (Caesars „bos cervi figura") sei erst in römischer Zeit aus Mitteleuropa verschwunden und bei den Troglodyten Galliens ein gezähmtes Thier gewesen, weshalb man die Reste desselben zumeist in und bei bewohnten Höhlen finde.

Auch Piette hält die renthierzeitlichen Bewohner Frankreichs nicht mehr für reine Jäger; sie hätten die Höhlen nicht vorübergehend, sondern ständig bewohnt, weshalb sich darin keine von Thieren benagten Knochen fänden, und die Hauptnahrungsthiere des Menschen, Renthier und Pferd, seien gegen das Ende der Quartärperiode bereits gezähmt gewesen.[2]) Die bekannte „femme au renne" von Laugerie-Basse ist nach seiner Meinung eine Frau, die neben ihrem zahmen Renthier auf der Erde liegt. In den geometrischen Ornamenten auf Pferdeköpfen von Mas d'Azil sieht er eine Art Zaumzeug.

Dagegen bemerkte G. de Mortillet (l. c., S. 162), dass die „femme au renne" keine Gruppe im gewöhnlichen Sinne des Wortes bilde, sondern eine jener Zeichnungen sei, in welchen die Künstler der Renthierzeit verschiedene Figuren ohne gegenseitige Beziehungen darstellten. Die Proportionen der beiden Figuren seien ganz verschiedene. Dieses Stück könne also nicht als Zeugniss für die Domestication des Renthiers angeführt werden.[3]) Das Renthier sei sehr schwer

[1]) Archéol. celt. et gaul., éd. 2, Paris 1889, S. 72 ff.

[2]) Congrès intern. X, 1889, S. 160, 168.

[3]) Es ist allerdings auffallend, dass der Künstler bei der Ausführung der Frauenfigur die Beine des früher gezeichneten Renthiers aussparte und nicht überschnitt, wie es sonst bei derlei Arbeiten geschah.

zu zähmen und auch in der Gegenwart nur halbgezähmt. Den besten Beweis, dass das Renthier in der älteren Steinzeit nicht domesticirt war, erblickt Mortillet darin, dass man an den Lagerplätzen der Renthierverzehrer nicht die Ueberreste ganzer Thiere finde, wie es der Fall sein müsste, wenn sie an Ort und Stelle geschlachtet worden wären, sondern nur die Knochen ausgewählter Theile des Thieres. „Das Renthier war also ein Wildpret, von dem man nur die besten Stücke zur Küche brachte. Dasselbe gilt vom Pferd. Wenn man jedoch oft alle Knochen des letzteren Thieres beisammen findet, so erklärt sich dies dadurch, dass lebend gefangene Equiden, wenn sie sich nicht mehr vertheidigen können, sich unterwerfen und widerstandslos abführen lassen, bereit, ihre Freiheit wiederzugewinnen, wenn sie dazu im Stande sind. Die Cerviden dagegen sträuben sich beharrlich und leisten der Abführung Widerstand bis zum Tode."

Gegen die Annahme gezäumter Köpfe unter den Darstellungen der Pferdejäger hat sich Cartailhac (ebenda, S. 165) ausgesprochen, indem er die vermeintlichen Zäume für Verzierungen erklärte. Fraipont meint, dass, wenn auch an einzelnen Köpfen wirkliche Halfter dargestellt wären, dies nur beweise, dass es dem Menschen jener Zeit gelungen sei, sich hin und wieder eines lebenden Thieres zu bemächtigen und dasselbe gefangen zu halten, wie es noch gegenwärtig mit dem Hirschen, dem Reh, dem Fuchs und Wolf, dem Bären, ja sogar dem Löwen und dem Tiger vorkomme. Bei zähmbaren Thieren ist dies allerdings der Beginn der Domestication; aber wo ist am Beginn der neolithischen Periode das gezähmte Pferd?

Viehzucht kann sich nur aus der Jagd entwickeln, muss aber nicht im Gefolge der letzteren eintreten. Es gibt Völker, welche in Sesshaftigkeit Pflanzenbau treiben, ohne jemals durch das Stadium nomadisirender Hirten hindurchgegangen zu sein.

Die neolithische Cultur ist nach Bertrand rasch abgeschnitten worden durch den anfangs geringen, später immer stärkeren Import orientalischer Bronzen. Diese können in Griechenland nicht älter sein als der Anfang des zweiten Jahrtausends vor Christo; in Frankreich werden die ältesten Bronzen dem Ende dieses Jahrtausends angehören. „Geben wir der neolithischen Zeit, welcher Niemand (?) eine sehr lange Dauer zuschreibt, 1500 Jahre, so kommen wir damit kaum in die Zeit des mittleren Reiches in Aegypten hinauf. Die jüngere Steinzeit hätte also in Gallien lange nach Menes begonnen und erst um die Zeit Salomons ihr Ende erreicht. Damit sind wir in voller historischer Zeit und dürfen so naheliegenden Perioden nicht den Namen von vorgeschichtlichen geben." In den „prähistorischen" Entdeckungen sieht dieser Gelehrte nur „eine Ergänzung, zuweilen eine eclatante Bestätigung der geschriebenen oder gesungenen Tradition"; sie könnten nicht in Widerspruch mit derselben stehen.

Auch wir glauben, dass, wie Lichtenberg über Lavater's Physiognomik sagt, schliesslich „Alles in Allem lesbar" sein müsse, also auch die Urgeschichte der Menschheit in den überlieferten literarischen Zeugnissen. Nur fehlt uns leider die Kunst, aus diesen — man denke an Hesiod! — etwas dunklen Zeugnissen die Wahrheit herauszulesen. Bertrand meint freilich: „Schlagen Sie

Plinius auf, und Sie finden die Nachricht: Ziegelwerke und Häuser errichteten zuerst die Brüder Euryalus und Hyperbius in Athen; vorher dienten Höhlen als Wohnungen." Wir ziehen es vor, die Namen der Erfinder nicht zu kennen, dafür aber in der Sache selbst etwas weniger schriftgläubig zu sein.

Das Renthier ist nach Bertrand nicht in Folge klimatischer Veränderungen aus Westeuropa ausgewandert, sondern einfach durch ein besseres Hausthier, das Rind eingewanderter neuer Stämme, ersetzt worden und in Folge dessen verwildert, so dass wir es in späterer geschichtlicher Zeit als Jagdthier in Deutschland antreffen. Hesiod's goldenes Zeitalter scheint sonach wirklich ernster Erwägung werth. Wenigstens das Renthier war anfangs ein Hausthier, erst später ist es zum Jagdwild herabgesunken!

Unter solcher Voraussetzung erscheint es undenkbar, dass der Mensch anfangs überall auf der gleichen niedrigen Culturstufe gestanden habe. Consequenter Weise verwirft auch Bertrand die Annahme, dass der Mensch überall verurtheilt gewesen sei, allmälig von der Stufe des nomadischen Jägerthums zu höheren Wirthschaftsformen emporzusteigen, bis er beim „vollkommenen socialen Zustand" anlangte. Dieses letztere Wort lässt tief blicken. Die ersten Menschengeschlechter hätten, in Europa wenigstens, nirgends aus eigener Kraft die Grenze überschreiten können, die ihren isolirten Anlagen von der Natur gezogen war. Das providentielle Gesetz des Fortschrittes gehorcht, nach dieser Auffassung, der ökonomischen Doctrin der Arbeitstheilung. „Jede menschliche Gruppe scheint ihre fest bestimmte Rolle zu haben und so ihren Theil zu dem Culturschatze beizutragen, welcher, von Jahrhundert zu Jahrhundert anwachsend, das unveräusserliche Erbtheil der Menschheit bildet."

Sofern damit gesagt sein soll, dass der Culturfortschritt der Menschheit nicht gedankenlos in das bekannte Schema der drei Stufen des Jäger-, Viehzüchter- und Ackerbauerlebens gepresst werden dürfe, können wir Bertrand nur beistimmen. Kein denkender Anthropologe wird heute, die Lehren der sogenannten „Anthropogeographie" verleugnend, annehmen, dass die Menschheit auf allen Punkten der Erde in den gleichen Bahnen vorgeschritten sei oder nothwendig überall die gleiche Stufe zurücklegen müsse. Dagegen hat man mit vollem Recht Verwahrung eingelegt. Ob sich aus dem Jägerthum, einem Urzustande, der nothwendig überall ein niedriger gewesen sein muss, Viehzucht oder Ackerbau oder gemischte Wirthschaft entwickelt hat, das bleibt von Fall zu Fall Gegenstand besonderer Untersuchung, bei der sich gewiss die Macht der localen Verhältnisse als richtunggebend erweisen wird.

Bertrand meint es aber ganz anders. Ihm ist es nicht um die Formen des Fortschrittes, sondern um die des Anfanges zu thun. Er frägt,[1]) nachdem er eine Uebersicht des Troglodytenthums in historischer Zeit gegeben: „Ist es erlaubt, diese Höhlenbewohner so verschiedener Zeiten und Gegenden für die zurückgebliebenen Vertreter des primitiven Menschen zu erklären? Haben wir das Recht, nachdem wir mit Behagen ihre niedrigen Sitten beschrieben,

[1]) „La Gaule avant les Gaulois," éd. 2, Paris 1891, S. 116 ff.

auszurufen: ‚Hier sehen wir, was der Mensch am Anfange war!‘ Man hat gesagt: ‚So war der Mensch, als er aus der Hand der Natur hervorging.‘ Dürfen wir diese Behauptung auf die Höhlenbewohner des Périgord anwenden? Welche Beweise haben wir dafür, dass diese Troglodyten wirklich Primitive waren? Gallien ist in mancher Beziehung ein junges Land, unter dem Gesichtspunkte der Geschichte der Menschheit fast so jung wie das erst gestern entdeckte Neuseeland. (!) Und hier sollen wir die Anfänge der menschlichen Gesellschaft antreffen? Man sagt, wir finden dieselben Sitten bei den heutigen ‚Wilden‘. Sonderbares Argument! Wenn aber die sogenannten primitiven Rassen in sich selbst die Keime zur höheren Civilisation besitzen, warum sind sie dann stationär geblieben? Warum haben sich diese Keime bei ihnen nicht entwickelt, noch dazu in Länderräumen, die von der Natur so reich begünstigt waren? Warum sind diese wilden Stämme in Amerika, Indien, Australien noch heute das, was andere zur Zeit Homer's in Sicilien, zur Zeit Strabo's in Sardinien und zur Zeit des Cadamosto auf den canarischen Inseln waren?"

Solchen Fragen gebührt von Rechtswegen gar keine Antwort. Die Kenner unseres Erdballs und seiner Vergangenheit haben also vergebens gezeigt, wie von der Grösse und Lage seiner meerumflossenen Continente, von der Vertheilung der Klimate die Schicksale nicht nur seiner Pflanzen und Thiere, sondern auch seiner menschlichen Bewohner abhängig waren und sind. Die Geologen und Paläontologen haben vergebens gelehrt, dass einst andere klimatische Verhältnisse, eine andere Vertheilung von Land und See geherrscht als heute. Wir glauben (oben S. 5 ff.) hinlänglich dargethan zu haben, dass wir die Naturvölker der Gegenwart nicht blindlings mit den Troglodyten der Périgord und anderen alteuropäischen Stämmen verwechseln, dass wir den Unterschied zwischen Einst und Jetzt wohl einsehen, wenn wir ihn auch nicht überschätzen. Wer aber wissen will, warum es noch heute (freilich vielfach alterirte) Primärstämme gibt, der darf nicht rhetorisch fragen, um zu überzeugen, sondern muss bescheiden fragen, um zu lernen.

Die von Bertrand vertretene Richtung ist der gefährlichste Feind des Fortschrittes in der Selbsterkenntniss der Menschheit. „Aristoteles dachte anders. Er suchte den Typus der Wesen, deren innere und ursprüngliche Merkmale er beschreiben wollte, nicht auf der untersten Sprosse der Stufenleiter;“ (wie wäre ihm dies auch möglich gewesen?) „sondern er stellte das Princip auf, dass sich die wahre Natur eines Wesens in seiner Vollendung offenbare. Was den Menschen nach Aristoteles charakterisirt, ist seine Sociabilität, die moralischen Ideen des Guten und des Bösen, des Gerechten und des Ungerechten, das Gefühl für das Schöne. Das ist der wahre Mensch in seiner Wesenheit. Der ‚wilde‘ Mensch ist nicht mehr der ursprüngliche, der anfängliche Mensch, so wenig als die Wespe, welche um den Felsen summt, die ursprüngliche Biene oder die Wasserratte der Biber. . . . Man kann diese Anomalien kritisiren, aber es ist ein gefährlicher, von der civilisirten Welt verurtheilter Irrthum, in der Tiefe der gegenwärtigen Menschheit den Ausgangspunkt der ganzen Cultur zu suchen. Die Mysterien der Schöpfung sind uns verschlossen. Suchen wir unsere Unwissenheit zu ertragen! Gewisse transscendentale Auffassungen haben

den doppelten Charakter der Realität und der Unzugänglichkeit, wie ein Meer, das man sehen, aber nicht befahren kann."

Wie schön auch die antike Weltauffassung ihren Bekenner kleiden mag, so möchten wir doch nicht bei den Ergebnissen der Culturforschung des Alterthums stehen bleiben. Aristoteles glaubte der Vollendung des irdischen Wissens bereits sehr nahe zu sein. Die moderne Wissenschaft sieht es nicht als ihre Aufgabe an, die „wahren Begriffe" von Menschheit, Cultur und Kunst aus irgend einem beliebten Punkte der Entwicklung abzuleiten. Sofern sie sich überhaupt mit derlei Definitionen befasst, wird sie nirgends „Vollendung" erblicken und ihre Begriffe einzig aus der Gesammtheit der uns historisch zugänglichen Entwicklung zu gewinnen suchen. In Ländern, welche eine lange, reichgegliederte Culturbahn durchlaufen haben, wird auch das absolute Alter primitiver Erscheinungen ein, wenngleich nicht mit Jahreszahlen messbares, aber doch sehr hohes sein. Was uns die Ueberlieferung dort versagt, wird man mit aller gebotenen Vorsicht aus ebenso alterthümlichen, jedoch absolut jüngeren Quellen, und wären es Zustände der Gegenwart, zu gewinnen suchen. Das Alter der Einschlüsse menschlicher Artefacte in französischen Quartärschichten wird aber, ganz entgegen den Lehren Bertrand's, von den Paläontologen sehr hoch angeschlagen. In der Kiesgrube von Tilloux, Charente, sind typische Feuersteinwerkzeuge verschiedener Form, darunter viele „mandelförmige" Keile, manche von besonderer Grösse und sorgfältiger Arbeit, sowie fein retouchirte Klingen in einer Schichte mit *Elephas meridionalis* angetroffen worden, einem Thiere, welches bisher als Vertreter der oberen Pliocänfauna betrachtet wurde.[1]) Da hätten wir also den Menschen einer typischen Culturstufe ganz am Anfange der pleistocänen Formation in jenem Frankreich, dessen Cultur nach Bertrand fast so jung ist wie die Neuseelands. Von Menes oder Salomo kann da wohl nicht die Rede sein. Aber selbst zugegeben, dass König Menes in Frankreich *Elephas meridionalis* noch hätte sehen können, wenn er hingekommen wäre, musste deshalb jener Feuersteinschläger von ägyptischer Cultur beeinflusst sein? Gewiss ebensowenig als der Australier von der Kunst des Phidias oder Raphael.

Wir brauchen uns also nicht zu rechtfertigen, dass wir die Urgeschichte der Kunst in Europa mit einem Capitel über die alten Jägerstämme Frankreichs eröffnen müssen. Wir hätten auch eine Urgeschichte der Kunst überhaupt damit eröffnen dürfen; ja, es wäre sogar unrichtig, im letzteren Falle etwa mit Aegypten oder einem anderen Lande zu beginnen, wo die Menschheit wahrscheinlich ebenso alt ist wie in Westeuropa, von wo uns aber keine so alten Zeugnisse menschlicher Cultur vorliegen, und wo nur die höhere, die historische Civilisation früher geblüht hat. Unter diesem Gesichtspunkte verschlägt es wenig, dass wir das Alter der Eiszeit und deren Dauer nicht näher kennen, ja, dass wir nicht einmal sicher wissen, ob diese ein einmaliges oder ein wiederholtes Phänomen gewesen ist, dass wir ferner nicht einmal nach Jahrtausenden bestimmen können, wann die quartäre Nacheiszeit zu Ende geht und die post-

[1]) M. Boule, L'Anthr. VI, 1895, S. 497.

diluviale neolithische Periode beginnt. Eine der niedrigsten motivirten Schätzungen ist die von J. Prestwich,[1]) der das Maximum der Eiszeit zwischen 25.000 und 15.000 Jahren vor unserer Gegenwart herrschen lässt und das Ende der Nacheiszeit nicht höher hinaufrückt als 10.000 Jahre vor unserer Zeit. Nicht älter als die Nacheiszeit sei auch der Mensch. Wir fragen aber, was soll uns überhaupt das in Jahreszahlen ausgedrückte „Alter der Menschheit"? Wir halten ein so ausgedrücktes sicheres Ergebniss, wenn es überhaupt denkbar wäre, in culturhistorischen Fragen gar nicht für wesentlich, weil es uns nicht viel mehr lehren könnte, als dass ein gegen alle geschichtlich documentirte Perioden enorm langer Zeitraum nothwendig war, um aus den „ersten Menschen" jene Rassen entstehen zu lassen, welche seit dem Anbeginn der Geschichte, z. B. in Aegypten, nahezu unverändert geblieben sind.

Auch um den chronologischen Werth der neolithischen Zeit braucht uns nicht bange zu werden. Obgleich wir ihren Anfang und daher ihre Dauer für Europa nicht in absoluten Zahlen angeben können, steht doch ihre Existenz und ihre lange Dauer ausser Frage. Hier reden die Steine der vormetallischen Fundstätten, der Höhlen, Pfahlbauten, Gräber eine zu deutliche Sprache. Seit vielleicht 5000 Jahren vor bis nahe an 1900 Jahren nach dem Beginn unserer Aera erlebt die Erde ein allmäliges Hinschwinden der vormetallischen Culturen, das in verbundenen Länderräumen langsam vor langer Zeit, bei der Entdeckung neuer Continente und neuer Rimessen stossweise in jüngerer Zeit vor sich gegangen ist. Dass die jüngere Steinzeit in Alteuropa lange gedauert hat, lehren uns die Entwicklungsstufen, die wir an den steinzeitlichen Pfahlbauten der Schweiz wahrnehmen, wo erst in der dritten Phase das Kupfer erscheint. Und die Pfahlbauten sind gewiss nicht die älteste Form neolithischer Siedelung.

Vielleicht wird sich in Zukunft einmal eine ungefähre chronologische Bestimmung des Beginnes der jüngeren Steinzeit in Europa ermitteln lassen. Aus der Uebergangszeit von der paläolithischen zur neolithischen Stufe könnten die ältesten Zeugnisse directer Beziehungen zwischen südlichen (ostmittelländischen) und centraleuropäischen Culturkreisen stammen, und diese Beziehungen könnten, mit Hilfe der im Orient sehr hoch hinaufreichenden Chronologie und Tradition, annähernd datirt werden. Es wäre denkbar, dass uns aus der Schichte der bemalten Kiesel von Mas d'Azil bereits solche Zeugnisse vorlägen. Hier können noch grosse Entdeckungen gemacht werden. Aus den reichlichen Ergebnissen systematischer Ausgrabungen in Westeuropa, Aegypten und Vorderasien wird man diese Erwartung schöpfen dürfen.

Das Ende der vormetallischen Cultur eines Landes ist bedingt entweder durch die metallischen Bodenschätze desselben, sowie durch die Kenntniss derselben und die Kunst, sie auszubeuten, oder andererseits durch die Einführung von Aussen. Diese ist aber wieder bedingt durch die Verbindung mit metallreichen Ländern und durch den Besitz entsprechender Handelsrimessen. Daher die ungleiche Dauer der vormetallischen Culturen in den verschiedenen Räumen unserer Erde.

---

[1]) „On the date, duration and conditions of the glacial period with reference to the antiquity of man," Quart. Journ. geol. Surv. London XLIII, 393.

Die jüngere Steinzeit Europas deckt sich wahrscheinlich zum Theile mit einer Kupfer-, später mit einer Bronzezeit des Orients. Dann durchlebt auch Europa nach einer wahrscheinlich kurzen Benützung reinen Kupfers seine vielhundertjährige, in verschiedenen Ländern verschieden lange dauernde Bronzezeit. Diese Zeit erst drückt unserem Continente gleichsam den Stempel seines höheren Werthes auf. Denn die Erdräume beider Hemisphären, in welchen wir überhaupt eine Bronzezeit antreffen, repräsentiren alle einen gewissen Typus: es sind Länder, welche es relativ früher zu höheren Culturstufen bringen und diesen Vorsprung auch später behaupten. Das Metallgiessen, nicht die Schmiedekunst, macht den primitiven Menschen zum wirklichen Metallbesitzer; darum ist es verkehrt, die Priorität der Bronze vor dem Eisen zu leugnen. Bronze ist ja nichts als Kupfer mit einem Zusatz von Zinn.

Länder mit schlechter Bodenausstattung und schlechter Verbindung bleiben lange metalllos und erhalten daher nicht mehr die antiquirte Bronze, sondern gleich das moderne Eisen. Aber dies geschieht nicht zum Vortheil ihrer Bewohner, weil die unverdiente Gabe zu plötzlich, zu unvermittelt auftritt und im Bunde mit anderen Danaergeschenken eher Rückschritt als Fortschritt bewirkt. So ist es in Alteuropa nicht gewesen. Wir können es mit Händen greifen, wie langsam hier die Bronze durch eine äneolithische Stufe hindurch sich Geltung verschaffte, und wie zähe sie dann wieder im Norden und Nordwesten, wie auch in der Schweiz und in Ungarn, gegenüber dem Eisen festgehalten wurde. Unseren vorgeschichtlichen Altvordern ist es nicht leicht geworden um ihren Culturfortschritt. Sie haben hart gerungen und sich Alles redlich zu eigen gemacht. Auch was nicht directes Bodenproduct war, haben sie doch gut assimilirt, langsam und gegen schweres Entgelt aufgenommen und verarbeitet. Man vergleiche, um dies deutlich zu erkennen, die griechischen und vorderasiatischen Bronzewerkzeuge und Bronzewaffen mit den mittel- und nordeuropäischen. Welcher Unterschied in den Formen und Verzierungen enthüllt sich hier! Wie unabhängig erscheint im bel-âge du bronze Europa von dem Orient! Das Ende der jüngeren Steinzeit ist in Europa kein völliger Abbruch älterer Verhältnisse, kein Auftreten einer neuen Wirthschaftsform, sondern eine einfache Steigerung der Cultur in Folge der Aufnahme neuer Mittel. Diese erscheinen zum Theil als Früchte des Handels, zu deren Erwerb die natürlichen Bodenproducte der empfangenden Länder in weit ausgedehnterem Masse herangezogen werden mussten, als dies früher zu geschehen brauchte. So entstanden Industrien und industrielle Centren, so entwickelten sich die Berufszweige wandernder Händler und Handwerker. All' das steigert sich noch mehr beim ersten Auftreten des Eisens. Hier sehen wir, wie schon in jener früheren Zeit die grösseren Handelsvortheile nicht dem Erzeuger des Rohproductes, dem Bernsteinfischer und Zinnschmelzer nordischer Küsten, sondern dem Vermittler desselben an den Abnehmer zugefallen sind. Denn dieser Handel ging auf Landwegen durch Europa, und er belebte auch die eigene Production in den Zwischenländern. Mineralien (Salz, Gold, Blei, später Eisen), Vegetabilien (Holz, Feldfrüchte) und animalische Erzeugnisse (Vieh, Häute, Wachs u. A.) fanden ihren Absatz in Südeuropa oder in näheren Umkreisen. Daher der Reichthum und die grosse Volkszahl, welche

uns durch so viele kleine und grosse, oft Tausende von Gräbern umfassende Todtenfelder der Hallstattperiode, vom Rhônebecken bis an die Drina, bezeugt sind.

Daraus ergibt sich, dass auch die jüngeren vorgeschichtlichen Perioden von ganz anderem culturhistorischen Gehalte sind, als jene Historiker annehmen, welche die Phöniker an der Nord- und Ostsee ihre Bronzen ausschiffen lassen, wie Cook sein Eisen in Neuseeland. Andererseits lässt sich jedoch nicht leugnen, dass die Metallstufen im Süden und Südosten älter sind als im Norden und Nordwesten. Wenn wir also, dank der rascheren und reicheren Entwicklung im ersteren Gebiet, für dieses gewisse Chronometer in Gestalt einzelner besonders instructiver Fundplätze aufstellen können, so werden die Parallelerscheinungen in nördlicher gelegenen Ländern nach Massgabe der Entfernung von jenen Fundplätzen als jünger anzusehen sein.

Zweites Buch.

Die Kunst im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftsstufen.

(Animismus, Mutterrecht und Muttercult, Totemismus, Idolatrie, Einfluss fremder Culturkreise, menschliche Figuren, Thierfiguren, Mischfiguren und Gruppen.)

Während die Kunst im Zeitalter des reinen Jägerthums einen profanen Charakter an sich trägt, zeigt sie in der Aera der jüngeren Wirthschaftsstufen vielfach die Merkmale religiöser Bedeutung. Das Eine wie das Andere hängt aufs Engste mit den allgemeinen Geisteszuständen, welche in diesen verschiedenen Zeiträumen herrschten, zusammen. Die Werke der Kunst sind also richtig aufgefasst, Illustrationen jener Zustände, und daraus allein erklärt sich schon die durchgreifende Verschiedenheit ihrer Gestalt und ihres Gehaltes. So wie sie aber ihrerseits die Geisteszustände beleuchten, werden sie in ihrer stummen, unscheinbaren und grausam verstümmelten Ueberlieferung von jenen wieder erläutert. Diese Erläuterung ist es, die wir im Folgenden dort suchen, wo sie uns geboten wird, nämlich in der Ethnologie der primitiven Menschheit.

Es sind mehrere Capitel der Völkerkunde, welche hier in Betracht kommen: der Animismus, die Verehrung mütterlicher Gottheiten, die Thierverehrung, der Gebrauch von Götzenbildern. Mit der Betrachtung der letzteren gehen wir über auf das Gebiet der Kunstformen, welche den religiösen Begriffen gegeben wurden. Aber ehe wir diese näher ins Auge fassen, haben wir uns zu erinnern, dass Europa im Stadium der jüngeren Wirthschaftsstufen die rauhe Wildniss, als die es im Zeitalter der reinen Jägerei erscheint, nicht mehr war oder wenigstens nicht geblieben ist. An seinen südöstlichen Grenzen, in Länderräumen, deren natürliche Ausstattung einen früheren Aufschwung der Cultur begünstigte, erwuchsen Staaten und Civilisationen, die auch auf unseren Continent steigenden sittigenden Einfluss ausübten. Dieser Einfluss fremder Culturkreise, der wahrscheinlich höher hinaufreicht, als sich strict beweisen lässt, und den man, mit Unrecht, von mancher Seite sehr gering anschlägt, gehört ebenfalls zu den Grundlagen der Kunst im zweiten prähistorischen Zeitalter, dem der Sesshaftigkeit und der fortschrittlichen Wirthschaftsformen. Schliesslich soll an einer Reihe von Beispielen gezeigt werden, welche Früchte im Kunstleben auf diesen Grundlagen erwachsen sind.

1. Animismus.

(Der Tod. Das Verschwinden. Die Gestalt der Seele. Kritik der Seelenculttheorie.)

Auf der einheitlichen Grundlage der materiellen Cultur erhob sich auf der ganzen Erde ein einheitlicher Ausbau der Geisterwelt. Die ursprüngliche Gestaltung derselben ist nicht irgend eine Form von Naturreligion, sondern der Seelenglaube und der Seelencult, hervorgegangen aus der Beängstigung des Ueberlebenden durch die vom Leibe getrennte Seele des Todten. Diese Form findet auch in und neben den höheren Religionsformen ein unzerstörbares Fortleben. Sie beherrscht, als Gespensterfurcht, noch heute das niedrige oder unwissende Volk, welches höhere Glaubensartikel nur äusserlich angenommen oder in rohem Skepticismus auch schon wieder aufgegeben hat. Dennoch ist sie keine Degenerationserscheinung, sondern nur die noch überall durchschimmernde Stammform der Religionen.

Der Tod ist also die ursprüngliche Apotheose. Daneben gibt es aber noch eine andere Form derselben: das Verschwinden. Die ursprünglichen Gesellschaftsverbände sind klein und leben in engen Grenzen, jenseits welcher die Welt für sie völlig aufhört. Wenn sich das Mitglied eines solchen Verbandes plötzlich den Augen seiner Stammesgenossen entzieht, so ist das ein ganz unerklärbares Ereigniss. Nach Preller (Röm. Myth., S. 83) ist es „eine Eigenthümlichkeit der Indigeten und der latinischen und römischen Könige der Vorzeit überhaupt, dass sie zwar menschlich leben, aber dann auf eine geisterhafte Weise verschwinden, nicht wie die homerischen Helden sterben, sondern wie die der deutschen und anderer Volkssagen entrückt, aber dadurch zugleich verklärt und erhöht werden. Der gewöhnliche Ausdruck dafür ist non comparuit oder nusquam apparuit, was unserem ‚ward nicht mehr gesehen' entspricht und sich bei den Römern in so verschiedenen Wendungen und bei so vielen Veranlassungen wiederholt, dass die zu Grunde liegende Anschauung eine sehr volksthümliche gewesen sein muss." So verschwindet namentlich Aeneas; man glaubt auch, er sei von einem Flusse verschlungen worden, als dessen numen er dann gedacht wird. Rea Silvia, die Stammmutter Roms, stürzt sich nach der Geburt der Zwillinge in den Anio oder den Tiber und wird vom Flussgott zu seiner Gemahlin erhöht. Die Beispiele einfachen Verschwindens im römischen Mythus sind Legion, oft aber wird dabei eines Flusses erwähnt, in welchem dasselbe erfolgt sein soll. In der That ist das Ertrinken in einem Fluss oder im Meere die einfachste Form, in welcher Jemand einem Gesellschaftskreise auf Nimmerwiedersehen entrückt werden kann. Wir finden auch, dass diese Form des Verschwindens selbst dort, wo sie als Todesfall constatirt wird, das Volk zu besonderen Vorstellungen von der Macht des Verstorbenen anregt. So geschieht es noch heute bei den Südslaven Bosniens. „Wenn es hagelt, ruft man einen Ertrunkenen, damit er das Getreide vor Hagelschlag bewahre. Auf dem Glasinac ruft man einen gewissen Četko Koranić, der vor beiläufig 22 Jahren in der Drinača oberhalb Zvornik ertrunken ist. . . Auch im Dorfe Strumica, vier Stunden von Vlasenica, ruft man bei

Hagelschlag denselben Koranić zu Hilfe, indem man zu ihm spricht: Führe den Hagel über die Berge, sonst sind wir Alle verloren! Auf der Romanija-Planina und im Kupreško-Polje ruft man bei Hagelwetter den zuletzt Ertrunkenen um Beistand an. Zuerst wird die Sinija, ein niederer Speisetisch, mit Salz, Brot und einem Löffel vor das Haus getragen und dann z. B. gerufen: O ertrunkener Jovo, führe den Hagel mit ins Meer! oder: Führe das Gewitter ins Gebirge! In Gacko rufen die Weiber den zuletzt Verstorbenen . ." u. s. w.[1])

Ausser dem Verschwinden durch eine für die Hinterbliebenen räthselhafte Todesart ist vielleicht auch noch das Wegwandern Einzelner ohne Abschied in Betracht zu ziehen. Wenngleich dies selten vorgekommen sein mag, können solche Fälle doch stets einen tiefen Eindruck gemacht haben. Man darf annehmen, dass gerade hervorragend begabte Personen, die in der Heimat als Führer, Lehrer, Priester u. dgl. eine Rolle gespielt, dem Drange nachgegeben haben mögen, sich auswärts umzusehen und die Welt kennen zu lernen, von der ihre beschränkten Stammesgenossen noch kaum eine Ahnung hatten. Solche Personen müssen dann in ihrer Heimat eine Art göttliche Verehrung genossen haben, ohne dass sie wirklich aus dem Leben geschieden waren.

Der Verstorbene, namentlich der räthselhaft Verstorbene (und im Anfange ist jeder Tod räthselhaft) oder der sonstwie Verschwundene wird als Geist im Luftraume schweifend gedacht. Er ist nun Herr über Wind und Wetter, fährt im Sturme einher, bringt Regen und Sonnenschein, scheucht das Wild, behext das Vieh, verdirbt die Saaten, schlägt auch den Menschen mit Krankheit und Tod.

Die abgeschiedene Seele wird gedacht als schattenhaftes Abbild des Körpers, häufiger in Thiergestalt, am häufigsten als Vogel oder Schlange. Das sind scheue Thiere, deren man sich nicht leicht bemächtigen kann, und welche die Höhen des Himmels oder die Tiefen der Erde bewohnen, wo eben die Geister hausen. Auch weiss oder glaubt man, dass sie Leichen verzehren; die Seele der Todten geht in diese Thiere über; sie eignen sich also noch mehr zur Darstellung der ersteren. Deshalb sind bei den Polynesiern der Haifisch, bei den Malaien der Kaiman, bei den Altpersern der Hund, bei den Hyperboreern Wolf und Bär heilige Thiere. Hier ist die animistische Wurzel des Vogel- und des Schlangenornaments, von welchen ersteres in ganz Europa, letzteres besonders in der jüngeren nordischen Bronzezeit herrschend angetroffen wird.

Priester, Philosophen und Mythologen einer jüngeren Zeit sehen in den Gestalten des Volksglaubens verkörperte Principien der Natur oder der Moral, sinnbildliche Niederschläge ausgedehnter Gedankenkreise. Sie übersehen die Schwierigkeit, welche darin liegt, so umfassende Gedankenkreise irgendwie zu beschränken und in rund umschriebener Bildgestalt auszudrücken, wenn man nicht reine Willkür annehmen will. Die wahre, ethnologisch vergleichende Mythologie muss in den Göttergestalten, für den Anfang wenigstens, etwas dem Menschen selbst nahe Verwandtes erblicken. Der Naturmensch, auf den diese

[1]) Lilek in Wiss. Mitth. aus Bosnien IV, S. 439.

Schöpfungen doch irgendwie zurückgehen müssen, ist kein tiefsinniger Philosoph, kein Mystiker und kein Gelehrter, sondern ein „nüchterner, beschränkter Praktiker“ (v. d. Steinen). Schrittweise, blindlings, ein starrer und ungelehriger Schüler, tastet er sich in seinen Erfindungen an der Hand der Natur weiter und gelangt so nach vielen Zwischenstufen zu höheren, umfassenderen Conceptionen. Otto Gruppe[1]) nennt die Vertreter solcher Ableitungen „Verächter der Religion“. Sehr mit Unrecht, denn er verwechselt offenbar den Sinn dieser Untersuchungen mit der Gesinnung der Zeit, welche überhaupt anfing, sich mit den Religionen kritisch zu beschäftigen. Der Ahnencult, welcher auch seine Quelle sei, ist nur eine Phase jener reichen, nach den höchsten Erkenntnisszielen strebenden Entwicklung, die wir mit Oscar Peschel[2]) in der ganzen Religionsgeschichte erblicken müssen. „Auf allen Gesittungsstufen und bei allen Menschenstämmen werden religiöse Empfindungen stets von dem gleichen inneren Drang erregt, nämlich von dem Bedürfniss, für jede Erscheinung und Begebenheit eine Ursache oder einen Urheber zu erspähen.“ Wenn der angenommene Urheber das Bedürfniss der Causalität nicht mehr befriedigt, erlischt seine Verehrung und macht einem anderen Cultus Platz. So beruht die Entwicklung der Religion auf einer fortgesetzten Erweiterung des Causalitätsdranges, sie strebt immer mit der fortschreitenden Wissenschaft zusammenzufallen und muss sich somit vom Niedrigen zum Höheren, zuletzt zur Verehrung eines höchsten, sittlich vollkommenen Wesens erheben. Aber es ist klar, dass dieser Erkenntnissdrang von der äusseren Natur und ihren Räthseln geweckt wird, zunächst von den nächstliegenden, schwer fasslichen Erscheinungen: vom Tode und den Phänomenen, welche damit im Zusammenhange zu stehen scheinen. Einen selbstlosen, wissenschaftlichen Erkenntnissdrang dürfen wir für die grosse Masse der Menschheit nirgends, am wenigsten in der Urzeit, voraussetzen. Zeigt uns doch die Entwicklung der in geschichtlicher Zeit gestifteten Religionen, wie ihre von Einzelnen gefundenen, von Wenigen verbreiteten, höheren Wahrheiten sich zum Theile reissend schnell in die Begriffe umsetzen, welche den grossen Volksmassen congenial sind, und neben welchen sie nur von Wenigen für eine bessere Zukunft in ihrer Reinheit bewahrt werden.

Bekanntlich ist die am umfassendsten von Edw. B. Tylor[3]) vertretene Seelenculttheorie nicht unangefochten geblieben. Allein wie ist sie angefochten worden? Schlagend hat sich darüber J. Lippert im Vorwort zum ersten Bande seiner „Allgemeinen Geschichte des Priesterthums“ ausgesprochen. Seither hat mit besonderer Gründlichkeit Otto Gruppe[4]) jene Lehren zu entkräften versucht. Wenn aber Gruppe das philologische Material in ganz anderer Weise beherrscht als Lippert oder selbst Tylor, so hat er dafür kaum genügende Vorstellungen vom Entwicklungsgange der menschlichen Cultur, der sich aus geschriebenen Zeugnissen schlechterdings nicht vollkommen erkennen lässt. Er bezeichnet die

[1]) Die griechischen Culte und Mythen I, S. 237.
[2]) Völkerkunde[2], S. 256.
[3]) Die Anfänge der Cultur I, S. 411—495; II, S. 1—363.
[4]) L. c., S. 241 ff.

Seelencülttheorie als „kakodämonistische Hypothese“ und übersieht dabei, dass die Hoffnung auf den Beistand der Geister im Animismus eine ebenso grosse Rolle spielt als die Furcht. Jener junge Congoneger, der seine Mutter tödtete, um einen besonders mächtigen Schutzgeist zu gewinnen,[1]) kannte die unveränderliche Gesinnung seines Opfers und wünschte nur die Macht desselben zu erhöhen. Dem Historiker erscheint die Evolution der Cultur nach dem Massstab der ihm bekannten Ereignisse gedrängter, bewegter, sozusagen heroischer, als sie in Wirklichkeit gewesen sein kann. Und trügt dieser Massstab nicht bisweilen selbst in der Beurtheilung historischer Zeiten und Völker? Gruppe findet: „Die ganze Geschichte des Menschen legt Protest dagegen ein, dass die Furcht vor dem Untergange eine so mächtige Bedeutung unter den Instincten unserer Urväter einnahm. Nicht indem er feige vor den ihn bedrohenden Gefahren zurückwich, sondern indem er im Gefühl seiner Kraft dieselben überwand, hat er sich zum Herrn der Schöpfung gemacht.“ Diese Auffassung ist selbstgefällig abgeleitet aus literarisch, d. h. schon modificirt überlieferten historischen Vorgängen, in welchen so oft ein Häuflein auserlesener Streiter, fast wie auf dem Theater, die Rolle der ganzen Menschheit spielt. Bekämpft man denn die Gefahr nur dadurch, dass man ihr mit physischer Gewalt entgegentritt, und kann man von denen, welche sie mit transscendenten Mitteln bekämpfen, sagen, dass sie „feige vor ihr zurückweichen“?[2]) Weil der „Wilde“ in gewissen Fällen den Tod nicht scheut, soll er im Allgemeinen das Leben verachten. Das ist der wissenschaftliche Köhlerglaube jener Gebildeten, welche den Wilden bewundern, weil er unter solchen Verhältnissen zu leben vermag, und welche daher in der Urzeit noch immer das goldene Zeitalter sehen, in dem es von Heroen wimmelte. Gruppe meint, dass jene dumpfe Furcht „sich zwar bei gewissen Culturvölkern findet, welche, weil sie in relativ gesicherten Verhältnissen leben, eines steten Spornes zur Erweckung persönlichen Muthes entbehren, dagegen den Lebensbedingungen des um seine Existenz ringenden Wilden nicht entsprechen würde“. Der Wilde ringt nicht härter um seine Existenz als wir; nur erscheint uns seine Art der Erhaltung derselben unerträglich schwer, wie natürlich ihm die Art, in der wir um das Dasein ringen. Dass es sich dabei zum Theil um andere Existenznothwendigkeiten handelt, kommt nicht in Betracht. Wir könnten nicht so leben wie er, und er nicht so wie wir; — das ist der ganze Unterschied.

[1]) Peschel, Völkerkunde[4], S. 272.

[2]) Die Furcht ist nach Gruppe „ein Instinct, vermöge dessen sich die Geschöpfe im Kampf ums Dasein gegen solche häufig wiederkehrende Gefahren, gegen die sie keine Vertheidigungswaffen besitzen, durch die Flucht schützen“. Hier ist eine der Wirkungen der Furcht mit dem Wesen derselben verwechselt. Und fürchtet man sich nur vor häufig wiederkehrenden Gefahren? Es scheint eher, dass häufige Wiederkehr der letzteren die Furcht vor denselben abstumpft, und dass sich ein Naturmensch etwa beim Anblick eines früher nie gesehenen Eisenbahnzuges ärger fürchtet als vielleicht je zuvor in seinem Leben. Jeder Mensch sieht einmal zuerst in seinem Leben einen Todten, und dieser erste Eindruck wird gewiss der stärkste sein. Ganz ebenso und nicht als etwas Normales, häufig Wiederkehrendes müssen wir uns den Eindruck der Todesthatsache am Anfang der menschlichen Culturentwicklung denken.

Gruppe legt schweres Rüstzeug an, aber es klingt hohl, wenn man darauf klopft. „Der in seiner einfachsten Form dumpfe, freilich trotz dieser Dumpfheit so mächtige Trieb der Selbsterhaltung kann den Menschen zwar in augenblicklicher höchster Gefahr schützen, gibt ihm aber noch nicht die berechnende und der Gefahr vorbauende Liebe zum Leben, führt ihn noch nicht dazu, nachzusinnen, wie er es vertheidigen kann.“ Woher weiss das dieser Mythologe? „Der Mensch muss das Leben schön finden, sonst würde er es nicht behaupten. Der Ueberfluss von Lustgefühl und Unlustgefühl ist zwar bei den Menschen natürlich verschieden und kann sich unter Umständen in einen Ueberschuss des Unlustgefühles verwandeln; aber für die Gesammtheit gibt die Addition immer eine positive Summe, sonst würde die Gesammtheit eben nicht existiren.“ Dies ist gewiss; der Autor fügt aber bei: „Dieses Plus der Gesammtheit wird so klein sein, als es eben noch angeht.“ Dem gegenüber behaupten wir, dass bei dem Menschen als Gattung — einzelne Individuen und Abnormitäten abgerechnet — die Summe der Lustgefühle, sowie andererseits die der Unlustgefühle, und somit auch der Ueberschuss der ersteren, stets und überall die gleichen sein müssen, wenn sie sich auch aus verschiedenen concreten Factoren zusammensetzen, das Leben daher für alle Menschen den gleichen Werth hat. Wir halten das für so gewiss, dass wir nur jene Fälle, welche direct zum Selbstmord führen, und auch unter diesen nicht einmal alle, als Ausnahmen und individuelle Abnormitäten gelten lassen. Es liegt sehr nahe, die Armen und Reichen unserer Zeit, die Sclaven und Sclavenhalter früherer Zeiten, die Kranken und Gesunden aller Zeiten als Gegenzeugen anzurufen. Gewiss ist in diesen Fällen der Neid ein Unlustgefühl, welches der Wilde nicht oder nur in geringerem Grade kennt. Aber andererseits muss daran erinnert werden, wie selbst Armuth und Krankheit, indem sie der Hoffnung, der Schmerzlinderung, dem Genuss des Augenblicks, der Erhöhung relativer Freuden durch ihre Seltenheit, überhaupt oder viel mehr Raum gewähren, eine Lustquelle sind, welche dem Reichen und Gesunden fehlt.

Gruppe hält die Polynesier und die Neger für die intellectuell am wenigsten begabten Völker der Erde.[1]) Er schliesst dies daraus, dass die einen isolirt, die anderen in Knechtschaft leben; und weil gerade bei diesen angeblich so tiefstehenden Völkern die Furcht ein besonders wichtiges Moment der Religion ist, so „stürzt damit der Grundpfeiler der ganzen Hypothese“, und der Kritiker kommt zu dem Schlusse, „dass dieselbe in allen ihren Theilen unhaltbar sei“.

Es ist unzulässig, das hohe Alterthum cultureller Erscheinungen blos deshalb abzuleugnen, weil sie uns auch in junger Form bei tiefstehenden Völkern entgegentreten. Aus demselben Grunde könnte man den primitiven Charakter des geometrischen Ornamentes oder der Thierzeichnungen roher Jägerstämme anzweifeln, weil wir diese Kunststufen noch heute bei Inselvölkern und stark reducirten, halb verknechteten Festlandbewohnern antreffen. Zum Glück lehrt uns die Archäologie noch eine andere Art der Ueberlieferung kennen, und wir

[1]) L. c., S. 245.

stützen uns dabei vielmehr auf die andere, jüngere Form derselben, als dass wir sie dazu benützen, etwa die Ergebnisse unserer Ausgrabungen in Zweifel zu ziehen.

Literarische Zeugnisse, auf die sich Gruppe in erster Linie beruft, dürfen hier nicht den Ausschlag geben, weil sie viel zu jung und viel zu exclusiv sind. Man kann allerdings die Ursprungszeugnisse der Religion nicht so ausgraben wie die der Kunst. Dagegen ist gewiss, dass die Dichter indischer und griechischer Lieder nicht an unsere mythologischen Verlegenheiten gedacht haben; so mag es kommen, dass in denselben kein „Geist im Lippert'schen Sinne“ auftritt. Andernfalls hätten sie sich vielleicht bestimmt für oder gegen jene Theorie ausgesprochen. „Regelmässige Opfer werden dagegen von Anfang an den Göttern dargebracht. Allerdings werden schon früher einzelne Gottheiten als Vater oder Mutter gepriesen. Aber in allen diesen Fällen ist der Gottesbegriff das Subject, zu dem die genealogische Bezeichnung als Prädicat tritt: nicht unsere Aeltern sind zu Göttern erhoben, sondern von den Göttern wird ausgesagt, dass sie der Menschen Vater und Mutter seien.“ Diese Sätze enthalten doch nur Paraphrasen der Meinung des Autors, aber keine Argumente.

Weil es in der älteren griechischen Literatur an jeder dauernden Verehrung der Verstorbenen fehlt, soll der Todtencult nicht der Ausgang der Religion sein. Aber beim Ahnencult handelt es sich nicht um die Verehrung jüngstverstorbener historischer Personen, sondern um sagenhafte oder mythische Gestalten einer fernen Urzeit, die wir ruhig Götter nennen dürfen, wenn das besser klingt. Gruppe meint: „Erst im Laufe der Jahrhunderte, während mit der Vertiefung der geistigen Gemeinschaft zwischen den Menschen das Bedürfniss des fortgesetzten Verkehrs auch nach der Trennung sich lebhafter geltend machte, bildet sich, bei den oberen Volksschichten beginnend, ein pietätvolles Verhältniss den Todten gegenüber heraus. Das uralte Götteropfer kann nicht aus dem jungen Todtenopfer entstanden sein.“ Das Alte entstand natürlich nicht aus dem Jungen, so wenig als etwa der realistische und der geometrische Stil der Urzeit Europas aus der Kunst der Naturvölker von heute hervorgegangen ist. Aber die Neigung zum Todtencult ist latent im Menschen vorhanden, wie die Neigung zu primitiven Kunststilen; ihr jeweiliges deutlicheres Hervortreten ist Sache der Zeit und der Umstände, und solche tiefwurzelnde Neigungen können a priori nicht als secundäre Triebe, als Früchte einer Entartung angesehen werden.

Da die primitiven Totems: Thiere, Pflanzen, vielleicht auch Steine, als vormenschliche Ahnherren des Menschengeschlechtes gedacht werden, liegt es nahe, sie in den Formen des Ahnencultes zu verehren. Gruppe meint dagegen: „Nicht als solche werden Bäume und Thiere verehrt, sondern sofern sie irdische Abbilder (Symbole, Hieroglyphen) der himmlischen Erscheinungen waren. Alle antiken Fetischdienstbildungen sind hervorgegangen aus Symbolen, deren Bedeutung vergessen wurde.“

So sieht dieser Kritiker des Animismus in Allem, was nach anthropologischer Auffassung deutlich auf den Anfang zurückweist, nur Entartungen

reinerer Vorstellungen, die man schwerlich an den Beginn der ganzen Entwicklung setzen kann. Der Ursprung jener reineren Begriffe wird denn auch zeitlich und räumlich von ihm sehr enge begrenzt. Das Ergebniss seiner „Gesammtkritik der religionsphilosophischen und anthropologischen Hypothesen" ist, dass die weite Verbreitung der Religion unter den Menschen nicht auf einer allgemein menschlichen Veranlagung beruht, sondern auf äusserer Uebertragung, auf einem historischen Zusammenhang, der aber nicht in die Urzeit verlegt werden dürfe. Unter diesem Gesichtspunkte wird die Wanderung von Mythen und Culten nicht nur innerhalb der alten Welt, sondern auch von der alten zur neuen in Betracht gezogen (S. 254—267). Selbst die ungetrennten Indogermanen sollen noch gar keine religiösen Vorstellungen besessen haben. Was Mitteleuropa betrifft, so sollen die Funde unwiderleglich lehren, „dass, lange bevor die Römer ethnographische Notizen über die daselbst wohnenden Völker sammelten, Handelskarawanen aus dem Süden dorthin zogen",[1]) eine ganz falsche Vorstellung, da der Südhandel der Nordvölker sich evident vielmehr von Stamm zu Stamm vollzog, weshalb wir in Mittel- und Nordeuropa erst relativ spät südländische Handelsproducte reichlicher antreffen. Doch darüber soll in einem eigenen Capitel, das den Einfluss fremder Culturkreise darstellen wird, gehandelt werden. Also schon hier scheitern die positiven Aufstellungen desjenigen, der die „evolutionistischen und transformationistischen Hypothesen" als „grundsätzliche Irrthümer" nachzuweisen sucht; — wie sollen wir mit solchen Erklärungen bis nach Amerika gelangen?

Viel richtiger als Gruppe beurtheilt Erwin Rohde[2]) die Culte der griechischen Vorzeit. Ihm scheint es nicht glaublich, dass sich so spät erst unter den Griechen zum ersten Mal eine religiöse Verehrung der Seelen entwickelt habe, wie Diejenigen annehmen, nach welchen der Seelencult erst aus dem Verfall ursprünglicher Göttereulte hervorgegangen ist. Er legt allerdings auch kein grosses Gewicht auf die aus dem Geisteszustand der heutigen „Naturvölker" hergenommenen Belege und meint, „es könne der reinen Vermuthung oder theoretischen Construction nicht verwehrt werden, entsprechend jener eben berührten, vielen Religionshistorikern fast zu einer Art von Orthodoxie gewordenen Voraussetzung auch in die gänzlich dunklen Uranfänge der ‚Naturvölker' einen später erst zum Seelencult entarteten Göttercultus zu verlegen. Dagegen können wir die Entwicklung der griechischen Religion von Homer an auf lange Strecken verfolgen, und da bleibt denn freilich die beachtenswerthe Thatsache bestehen, dass ein Seelencult dem Homer unbekannt, erst bei weiterer leb-

[1]) S. 181 findet Gruppe drei Wege, auf denen südeuropäische Mythen und Culte nach dem Norden gelangen konnten. „Es könnten erstens die Religionsvorstellungen, wie so viele Geräthschaften (?) aus der sogenannten Bronzeperiode mit phoinikischen, griechischen, etruskischen oder karthagischen Landkarawanen von Südeuropa aus nach Norden gelangt sein. Zweitens aber wäre es möglich, dass unter karthagischem Einfluss von Britannien aus die Religion Eingang in unsere Länder fand. Endlich ist es drittens nicht ausgeschlossen, dass einzelne Mythen und Gebräuche erst im Mittelalter durch Vikinger aus dem Orient geholt oder mit der antiken Literatur, dem Christenthum oder dem Islam nach Mittel- und Nordeuropa kamen."

[2]) Psyche, Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Freiburg u. Leipzig 1894.

hafter Fortbildung der religiösen Vorstellungen sich herausbildet oder jedenfalls deutlicher hervortritt, wenn auch — was doch sehr zu beherzigen ist — nicht als Niederschlag einer Zersetzung des Götterglaubens und Götterdienstes, vielmehr als Nebenschössling gerade der aufs Höchste entwickelten Verehrung der Götter".

Für den Archäologen wird es eines Beweises, dass dem vorhomerischen Griechenthum ein Cult der abgeschiedenen Seelen nicht fremd war, kaum bedürfen. Die Zeugnisse der ältesten Besiedlung des griechischen Bodens stammen zum grossen Theile aus Gräbern. Die „Inselgräber" Kretas und der Kykladen, die Schachtgräber Mykenes, die Kuppelgräber von Mykene, Vaphio, Menidi u. s. w., dann die Gräber der geometrischen Periode am Dipylon zu Athen und anderwärts sind so charakteristisch angelegt und so reich mit Beigaben ausgestattet, dass der Kenner dieser Alterthümer nicht fragen wird, ob jene Bewohner Griechenlands, welche alle oder zum grössten Theile schon Griechen waren, dem Seelencult gehuldigt haben. Aber auch wenn die Griechen relativ spät in ihrer historischen Heimat Fuss gefasst haben sollten, so erblicken wir in den Gebieten, wo sie früher sesshaft gewesen sein könnten, überall ähnliche Erscheinungen. Es ist undenkbar, dass sie in älteren Sitzen, in vorhomerischer Zeit andere Vorstellungen, andere Gebräuche besessen hätten als diejenigen, deren Zeugnisse uns in der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit überall entgegentreten.

Es kann sich also nur um die Formen des ältesten griechischen Seelencultes handeln. Einen Theil derselben lernen wir ohne Zweifel aus den genannten Gräbern kennen; einen anderen, damit der Hauptsache nach übereinstimmenden, bezeugt Homer selbst in den Schilderungen der Leichenfeier des Patroklos, des Rückkaufes der Leiche des Hektor und an sonstigen Stellen. Nach Rhode gibt es bei Homer keinen Seelencult, sondern nur Ueberreste („Survivals") eines solchen aus älterer Zeit. Allein einerseits darf man unter Seelencult nicht nur periodisch wiederkehrende Culthandlungen verstehen, und andererseits ist es fraglich, ob wir aus Homer alle zur Zeit der Festigung dieser Werke den Griechen geläufigen Vorstellungen oder nur einen ausgewählten und consequent festgehaltenen Theil derselben kennen lernen. Bei Homer ist die Lawine des Unheils, welche den seelencultvergessenen Menschen bedroht, gleichsam aus dem Gesichtskreise des Hörers oder Lesers gerückt. Dies entspricht dem kunstmässigen, milde abgeklärten Charakter des Epos; deshalb herrschen, wie Rhode sagt, in der homerischen Welt „nur die Götter, keine blassen Gespenster, sondern leibhaft fest gegründete Gestalten, durch alle Weiten wirkend, wohnhaft auf heiterer Berghöhe". . . „Homer kennt keine Wirkung der Psychen auf das Reich der Sichtbaren, daher auch kaum irgend einen Cult derselben." Aber gleich darauf bemerkt er selbst: „Die Seelen, sobald sie den Unterweltfluss überschritten haben, kommen nie mehr zurück, so versichert die Seele des Patroklos dem Freunde." Sie sind also auf der Oberwelt, den Lebenden nahe, so lange der Leib unbestattet daliegt, und die Bestattung, die bestimmte Form derselben, ist eben der rituelle Act des Seelen-

cultes.[1]) Was würde geschehen, wenn Achilleus unterliesse, den Leib des Patroklos dem Feuer zu übergeben? Die Seele würde wiederholt, immer heftiger dringend und zuletzt drohend wiederkehren, sie würde endlich den Geist des wortbrüchigen Freundes mit Wahnsinn zerrütten. Aber solche Vorstellungen zu erwecken oder zu bestärken, lag, abgesehen von dem bestimmten Fall, gar nicht in der Tendenz der epischen Dichter. Die letzteren befanden sich wahrscheinlich im strengen Gegensatz zu anderen Producten des griechischen Volksgeistes, über deren Sphäre sie sich mit Bewusstsein erhoben hatten.

Wenn es mit der Bestattung im homerischen Alterthum sein Bewenden hatte, so kann man darum nicht sagen, dass „sich kaum irgend ein Cult der Seelen vorfinde“, oder dass „man kaum einen leisesten Nachklang an ehemals lebhafteren Cultus der Seele verspüren könne“. Wenn die Seelen nach der Leichenfeier „drunten im dumpfigen Höhlenbereich umherschweben, bewusstlos oder höchstens in dämmerndem Halbbewusstsein, mit halber Stimme begabt, schwach, gleichgiltig,“ so ist die Ursache dieses Zustandes nicht die Vernichtung des Körpers, sondern die Bannung der Seele. Diese Bannung ist eben der Effect der durch die Leichenfeier vollzogenen Culthandlung. Dadurch wird der Seele in hergebrachter Weise Genüge gethan, und der Lebende hat fortan Ruhe von dem Todten.

Die Leichenfeier des Patroklos ist ein glänzendes Schauspiel uralten Seelencultes in fürstlichen Häusern. Dem Todten wird ein grossartiges Mahl gerüstet mit dem längst abgekommenen Bluttrank, der, in Bechern zu schöpfen, den Leichnam umströmt, mit geschlachteten Rindern und Schafen, die neben ihn zum Genusse hingelegt werden, mit Wein, Oel und Honig. Pferde und Hunde werden ihm zum ritterlichen Gebrauch, zwölf troische Gefangene zur Bedienung mitgegeben. Die überlebenden Angehörigen und Stammgenossen, Achilleus und die Myrmidonen opfern sich selbst symbolisch dem hingegangenen Freund und Gebieter, indem sie Locken ihres Haares auf ihn streuen, ihm in die Hand geben. Schliesslich werden zur Erheiterung der anwesend gedachten Seele, wie nach einem reichlichen Festmahl, Wettspiele aufgeführt, damit ist die Seele befriedigt; sie ist gebannt und unwirksam. Man kann natürlich nicht leugnen, dass zwischen einer so fürstlich gelabten und versorgten Psyche und dem öden, kümmerlichen Dasein der Seelen im Hades eine grosse Incongruenz besteht. Die Seelen erscheinen gleichsam betrogen. Durch eine grosse Spende wird ihnen auf einmal aller weitere Genuss und Antheil am Erdenleben abgekauft — eine Stufe des Seelencultes, die jedenfalls nicht am Anfange der Entwicklung desselben steht. Das Gegenbild des kunstgerecht bestatteten Todten ist der unbegrabene, Hunden und Vögeln zum Frass hingeworfene Leichnam. Die Seele eines so behandelten Todten muss sich an den pflichtvergessenen Ueber-

[1]) Mit Recht bemerkt Rohde, S. 25, dass es abgekürzte, ungenaue Darstellung ist, wenn es in beiden Epen bei Todesfällen, noch ehe die Bestattung vor sich gegangen ist, heisst: „Die Seele ging zum Hades.“ So gleich am Beginne der Ilias von Todten, deren Leiber den Hunden und Vögeln zum Frass daliegen. Hier sollte man eigentlich etwas ganz Anderes erwarten, wenn die Dichtung einen treuen Abdruck des Volksglaubens hätte geben wollen.

lebenden rächen; sonst würde man nicht so sehr scheuen, Angehörige jenem Schicksal zu überlassen.

Aus dem Seelencult entwickelte sich in Griechenland, wie Rohde darlegt, eine Form des Ahnendienstes, der Heroencultus. Er steht im Gegensatz zu den homerischen Vorstellungen vom Zustand der Seelen im Schattenreiche, wurzelt also offenbar in einer tieferen, volksmässigen Glaubenssphäre. Durch Betrachtung der hesiodischen Schilderung der fünf Geschlechter der Menschen zeigt Rohde, wie „in der That Reste eines alten Glaubens an erhöhtes Weiterleben Verstorbener, von dem Homer keine deutliche Spur mehr zeigt, sich mindestens in einzelnen Gegenden des binnenländischen Griechenland erhalten hatten. Aber nur die Verstorbenen sagenhafter Urzeit galten dem Hesiod als erhöhet zu ‚Dämonen', aus späterer Zeit und gar aus seiner eigenen Gegenwart weiss der Dichter nichts von solchen Wundern zu berichten".

So ergibt sich aus der Betrachtung des griechischen Alterthums dieselbe Stufenfolge, welche die religionsgeschichtliche Entwicklung auch sonst gewiss durchgemacht hat. Am Anfange, in ferner vorhistorischer Zeit, findet sich ein allgemeiner Seelencult, der später allmälig zu leeren Formen, pietätvollen Grabgebräuchen, erstarrt. Aber noch ehe dies allgemein geschah, ist aus ihm in Folge der Zeit und der steigenden Cultur, nicht ohne den Einfluss von Sagen und Liedern, alten Bauwerken, Bildern und Gräbern, als eine jüngere eklektische Form des Seelencultes der Ahnendienst, die Verehrung der vergöttlichten Vorfahren, hervorgegangen.

2. Mutterrecht und Muttercult.

(Ursprung und Bedeutung des Mutterrechtes. Mütterliche Cultgestalten im Völkerkreise der alten Welt: bei Chaldäern, Aegyptern, Griechen, Römern, Germanen und Slaven.)

Die älteste Gesellschaftsform der Menschheit ist die kleine Horde mit mehr oder minder vollkommen ausgebildeter Gemeinschaft der Weiber, nicht aber der Kinder. Die letzteren waren zum Zwecke der Ernährung und Erziehung auf die Aeltern angewiesen, von welchen aber nur die Mutter in jedem Falle sicher war. Durch die einseitige Zugehörigkeit der Kinder zur Mutter entstanden im Schoosse der grösseren Geschlechtsgenossenschaft kleinere Blutsverbände, die der Mutter folgten, und in welchen den Verwandten der letzteren grösserer Einfluss über die Kinder eingeräumt war als selbst dem Vater. Während in der Gesammtheit der Horde die Blutsverwandtschaft immer weniger und weniger gefühlt wurde, trat das Band der Gemeinschaft durch die Mutter in kleineren Kreisen mehr und mehr in den Vordergrund. Es ist etwas Kindliches, Unentwickeltes in einer Gesellschaftsordnung, die auf diesem Bande beruht.

Die ältesten Werke der religiösen Bildkunst, die stets wiederkehrenden weiblichen Cultgestalten derselben, sind unverständlich ohne die Kenntniss dessen, was uns die Ethnographie als Mutterrecht und Muttercult bei Naturvölkern schildert. Dies gilt zum Theil auch für die späteren Kunststufen, ja für alle Zeit. Die

Unbesiegbarkeit des Mutterrechtes in der Kunst beweist uns nicht nur das classische Alterthum, sondern auch die christliche Cultur des Mittelalters und der Neuzeit. Wie steht es nun um die Wurzel desselben, um den Ausdruck im socialen Leben, aus dem wir den Begriff und das Wort gewinnen? L. v. Dargun[1]) fasst seine Untersuchung über den Ursprung des Mutterrechtes in folgendes Ergebniss zusammen: „Hauptursache des Mutterrechtes ist das Bewusstsein der Gemeinsamkeit des mütterlichen Blutes im Verein mit der gleichzeitigen Unsicherheit der physischen Vaterschaft. . . . Der aufkeimende, den Händen der Weiber überlassene Ackerbau, welcher mit individuellem Eigenthum der Frau am urbar gemachten Boden Hand in Hand zu gehen pflegt, ist zwar keine nothwendige Vorbedingung des Mutterrechtes, trägt aber entschieden zu seiner Entwicklung, sowie zur Erzeugung matriarchaler Erscheinungen bei. Die Bedürfnisse, welche nur durch Bestehen eines Verwandtschaftsverbandes befriedigt werden können, drängen in primitiven Verhältnissen übermächtig zur Mutterverwandtschaft, weil die Vaterverwandtschaft ihrer thatsächlichen Unsicherheit wegen ohne rechtliche Bedeutung war.“

Die ethnologische Jurisprudenz hat dafür gesorgt, dass der Begriff des Mutterrechtes nicht missverstanden und im Sinne einer bekannten älteren Darstellung[2]) übertrieben werde. „Eine politische Herrschaft der Frau, eine Gynäkokratie, hat nirgends stattgefunden. Die politische Machtstellung ist nämlich im engsten Zusammenhang mit der kriegerischen Thätigkeit, welche den Weibern durch ihre relative Schwäche überall verwehrt bleibt. Die zahlreichen Fälle weiblichen Häuptlingthums bedeuten nur einen grösseren oder geringeren Antheil der Weiber an der politischen Macht, aber nirgends eine ausschliessliche Herrschaft derselben. Aber auch diese Fälle stellen sich der Gesammtentwicklung gegenüber als Ausnahmen dar.“[3]) Einige derselben sind a. a. O. Anm. 3 zusammengestellt.

Die Frau ist im Gegensatz zu den Kriegern des Stammes vielmehr die Vertreterin des Friedens und der ruhigen gesetzlichen Ordnung. Bei den Creek-Indianern gilt „die Frau mit den Symbolen des Ackerbaues, dem Maisstengel und der Hacke in der Hand als geheiligtes Zeichen des Friedens. Um sie herum bilden sich Familie, gens und Stamm, durch sie wird die Nationalität fortgepflanzt und erhalten, durch sie gehen Gewaltverhältnisse und Vermögen von einer Generation auf die andere über. Um sie schaaren sich die Kinder und vergessen diese Verbindung auch dann nicht, wenn sie eigene Hütten gegründet haben“.

Dabei führt das Nebeneinandergehen der beiden Principien der Blutsverwandtschaft als Rechts- und der Gewalt als Machtquelle oft zu der sonderbaren Erscheinung einer schlechten Behandlung der Weiber bei matriarchalen Stämmen. Aber das erstere Princip strebt unablässig nach Milderung der Lage

[1]) Studien zum ältesten Familienrecht I, 1. Mutterrecht und Vaterrecht I. Leipzig 1892, S. 66.

[2]) Dargun, l. c., S. 69.

[3]) J. J. Bachofen, Das Mutterrecht, eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart 1861.

des Weibes und führt, wo das Mutterrecht die niedersten Culturstufen überdauert, thatsächlich zu diesem Ergebniss.

Es ist nun klar, dass gerade die Kunst ein Gebiet ist, in welchem ohne Störung der reellen Machtverhältnisse das alte Recht zur Geltung kommen und sich in einer idealen Sphäre lange Zeit, ja mit der Substitution anderer Motive unzerstörbar behaupten kann.

Das Mutterrecht in diesem Sinne ist eine Stufe des Familienlebens, durch welche alle Völker der Erde, welche den Pflanzenbau pflegen, hindurchgegangen sein müssen. Für die Arier ist dies bezweifelt worden, aber Dargun weist nach, dass es auch bei diesen Völkern, die wir zum grössten Theile als Träger der hier behandelten Kunststufen ansehen müssen, geherrscht hat. Sagt doch noch Tacitus von den Germanen erstaunt: Sororum filiis idem apud avunculum, quam apud patrem honor. Die alten Arier lebten nach den Ergebnissen der Sprachforschung in patriarchalischer Familienordnung, d. h. unter der Herrschaft von Hausvätern; allein bei Griechen, Römern, Kelten, Germanen und Slaven finden sich noch in voller historischer Zeit Ueberlebsel des Mutterrechtes. Man hat angenommen, dass die so erhaltenen Spuren des Systems der Verwandtschaft im Weiberstamm von den autochthonen Stämmen herrühren, auf welche die Indogermanen bei ihren Invasionen stiessen, weil jene Ueberlebsel bei den einzelnen Völkern bedeutende Verschiedenheiten zeigen. Dargun findet diese Unterschiede hinlänglich dadurch erklärt, dass der Verfall des altarischen Mutterrechtes und die Entstehung neuer Rechtsformen bei jedem Zweige gesondert von Statten ging.

Neben den Ariern sind auch die Semiten als eine ursprünglich matriarchale Völkergruppe zu betrachten. Für einige Zweige derselben hat dies zuerst Robertson Smith[1]) mehr beiläufig gezeigt und für einen derselben Wilken[2]) die Sache ausführlicher behandelt.

Robertson Smith hat auch angedeutet, wie die Totemverehrung bei Indianern und Arabern Hand in Hand geht mit dem Matriarchate, eine Thatsache, welche, hierauf weiterbauend, Wilken bei den Arabern eingehend nachweist. Es ist eine Eigenthümlichkeit des Totemismus, dass der Totem sich in der weiblichen Linie fortpflanzt: das Kind folgt dem Totem der Mutter. Auch bei der ältesten archäologisch nachgewiesenen Bevölkerung am östlichen Mittelmeer (Europäern und Vorderasiaten) erkennt man die Darstellung und Verehrung einer weit verbreiteten weiblichen Ahnenfigur und verschiedener Totems, welche der Ahnenfigur coordinirt erscheinen, ihr jedoch später subordinirt und zum Theile substituirt werden. Namentlich Frauen und Vogelfiguren, Frauen und Pflanzengebilde finden sich in solchen Beziehungen gepaart oder einzeln. Die Thiertotems sind anfangs rein einheimische Gestalten: Vögel, Pferde, Hirsche

[1]) „Animal worship and animal tribes among the Arabs and in the old Testament", Journ. of philol. IX, S. 75—100.

[2]) G. A. Wilken, Das Matriarchat bei den Arabern. Leipzig 1884. Morgenl. Forsch. 8, S. 3 ff.

u. dgl., später erscheint Exotisches, namentlich in den Löwen. Im Grossen und Ganzen bringt der Wechsel der Zeiten von den ältesten Wohnstätten- und Gräberschichten Trojas und Cyperns durch die mykenische Periode hindurch bis in das erste Eisenalter und in die historische Zeit hinein (etwa vom Beginne des dritten Jahrtausends bis in die ersten Jahrhunderte des letzten vorchristlichen Jahrtausends) keine wesentliche Ablenkung von dieser Bahn: ein Beweis, dass sich die Völkerverschiebungen, welche in diesen Zeiträumen eingetreten sein mögen, besonders das Vorrücken griechischer Stämme von Nord nach Süd und Ost, auf einer Basis verwandter Cultur vollzogen haben müssen. Zeugnisse einer matriarchalen Ordnung, wenigstens in der Geisterwelt, trifft man bei den Nordvölkern schon seit dem Ende der neolithischen Periode; sie ist die natürliche bei pflanzenbauenden Stämmen und findet, wenn sie auch in der Gesellschaftsordnung längst erloschen ist, ihr unzerstörbares Nachleben im Cultus. Die griechischen Göttinnen und Heroinen beruhen insgesammt auf dieser Voraussetzung.

Die weiblichen Gottheiten der historisch bekannten Religionen und Mythologien entsprechen durchaus jüngeren Stufen der culturgeschichtlichen Entwicklung: dem Uranismus und dem Vatercult, nicht dem Chthonismus und dem Muttercult, aus dem sie ursprünglich hervorgegangen. Nur in einzelnen Zügen findet sich der ursprüngliche Charakter jener Gebilde noch bewahrt. Er findet sich ferner bewahrt in den Gestalten des Volksglaubens, der für uns den Urglauben vertritt. Auch in Griechenland gab es neben den in Erz, Stein und tönenden Versen verewigten, männlichen Gottheiten zugesellten Bewohnerinnen des Olymps eine Heerschaar souveräner weiblicher Spukgestalten, insgesammt Ausprägungen einer und derselben Grundidee, welche uns unter den verschiedensten Namen in localer Differenzirung überliefert sind. Zum Wesen dieser Dämonen gehört es, dass sie nach Menschenblut lüstern sind und die Lebenden nach sich ziehen ins Todtenreich aus Liebe oder Hass. Wie nach animistischer Vorstellung die Geister der Abgeschiedenen im Tode bleiben, was sie im Leben waren, der im Leben Mächtigste auch Herrscher im Todtenreiche wird, so bleibt auch das Weib, was es im Leben war, und wenn nun auf einer bestimmten Stufe der Gesellschaftsordnung das Weib als Mutter den ersten Platz einnimmt, so ist es nur natürlich, dass auch das höchste Wesen der Geisterwelt als Weib, als Mutter gedacht wird. Auf dieser Stufe steht das Weib als Gebärerin am Anfang der Dinge, als Ernährerin pflanzenessender Menschen spielt es eine beherrschende wirthschaftliche Rolle, als Herrin des Erdbodens, in dem die Todten ruhen, ist es deren natürliche Gebieterin.

Wenn die Erbfolge unter den Lebenden stabil wird, festigt sie sich auch unter den Geistern. Auf den rohen anarchischen Dämonismus des Jägerthums folgt in jüngeren Perioden eine reichlich abgestufte Hierarchie der Seelen. Die Spitze ihrer Pyramide kann kein Anderer einnehmen als der Archeget des Stammes, der sich in seinem Selbstgefühl für die ganze oder wenigstens für die eigentliche oder auserwählte Menschheit hält. So entsteht der Ahnencult des ersten Menschen, des Erzeugers aller Anderen, und bei matriarchalen Stämmen ist natürlich eine Urmutter das erste Glied der Ahnenreihe.

Lippert[1]) führt die Herrschaft besonders menschenfeindlicher weiblicher Dämonen neben milderen männlichen Gottheiten auf die Unterdrückung matriarchaler Stämme durch patriarchale zurück, wo dann „oft in der siegenden Horde unter Vaterrecht der weibliche Schutzgeist des unterdrückten Stämmchens als ewig zur Rache geneigter feindseliger Geist sein grollendes Leben weiterführt. Immer noch theilt diese Göttin mit dem Gotte die Herrschaft über die Seelen der Verstorbenen; aber viel häufiger ist gerade sie insbesondere die böse Todesgöttin, allen Lebenden feindselig, und saugt ihr Blut aus“. So wird von nordamerikanischen Indianern berichtet, ihr böser Geist sei älter und weiblich, ihr guter jünger und männlich. Fälle, wie sie Lippert hier als Ursache annimmt, müssen namentlich dann eingetreten sein, wenn pflanzenbauende Stämme von viehzüchtenden unterworfen wurden; denn die ersteren neigen zum Matriarchat, die letzteren zum Patriarchat. Solche Unterwerfungen aber, bei welchen oft eine höhere Cultur von einer niedrigeren aufgesogen wird, gehören zu den typischen Erscheinungen im Völkerkampf der Erde.

Es obliegt uns noch zu zeigen, dass thatsächlich in dem Länder- und Völkerkreise, dem Alteuropa als Glied einer früh zu höherem Leben erwachten Culturwelt angehört, mütterliche Cultgestalten mit der Doppelbedeutung der Zeugung und Ernährung einerseits, der Herrschaft über die Verstorbenen andererseits den männlichen Gottheiten zeitlich vorangehen, wenn sie denselben auch später bei- oder untergeordnet werden. Mit Recht sagt Lippert (Gesch. der Familie, S. 71): „Kaum besteht in irgend einer Hinsicht mehr Uebereinstimmung im Mythenstoffe auf der ganzen Erde als mit Bezug auf das Bild einer göttlichen Mutter oder Urmutter, das sich jede Religion auf Erden entworfen, und deren Cult jede Mythologie als die älteste und unterste Stufe allen anderen Culten zeitlich voranstellt. Nicht wenige Mythen zeichnen ganz direct die Schicksale dieses allen Vaterculten vorangehenden Muttercultes im Kampfe mit jenen; wie ein verklärtes Spiegelbild erscheint die wirkliche Geschichte im Mythus wieder.“[2])

Zu den ältesten Culturen der Erde gehört die der vorsemitischen Bevölkerung Babyloniens. Nach den besten Zeugnissen, die wir besitzen,[3]) verehrten diese vorchaldäischen Bewohner Mesopotamiens eine mächtige Göttin Nanai, welche von den Griechen bald mit Artemis, bald mit Aphrodite identificirt wurde. Daneben tritt uns eine grosse Anzahl anderer Göttinnen entgegen, deren Machtbereich im Einzelnen noch nicht bestimmt werden kann. Doch wird man annehmen dürfen, dass wir es hier meist mit localen Differenzirungen untereinander nahe verwandter religiöser Gebilde zu thun haben.

---

[1]) Vgl. besonders dessen Bücher „Der Seelencult in seinen Beziehungen zur althebräischen Religion“ und „Die Religionen der europäischen Culturvölker“. Eine Uebersicht der animistischen Literatur liefert Gruppe, Die griechischen Culte und Mythen I, S. 239, Anm. 5. Den gegenwärtigen Stand der animistischen Forschung schildert v. Andrian, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, 1894, S. [253] ff.

[2]) Das Nachstehende sind theilweise wörtliche Auszüge aus den in den Anmerkungen genannten Darstellungen.

[3]) Das Folgende hauptsächlich nach Ed. Meyer in Roscher's Mythol. Lexikon I, S. 645 ff.

Nach ihrer Vergleichung mit Artemis und Aphrodite erscheint Nanai als Göttin des Naturlebens, der Fruchtbarkeit und der Zeugung. Aus Babylonien und Susiana stammen zahlreiche Thonfiguren, Darstellungen weiblicher Gottheiten, meist wohl erst in hellenistischer Zeit angefertigt; darunter sind aber auch ältere, und zweifellos reichen die Grundtypen dieser Figuren zeitlich sehr weit zurück. Sie sind zu Sepulcralzwecken gearbeitet und liegen in den grossen Grabstätten um die Leichen herum zerstreut. Man erkennt zwei Typen: erstens den einer nackten Frau mit stark entwickelten Formen, künstlichem Haarputz, Ohrringen, Spangen und reichlichem Halsschmuck. Mit den Händen presst sie die Brüste; die Geschlechtstheile sind auffallend hervorgehoben. Zweitens eine langbekleidete weibliche Figur, die, wie die vorige, ihre Brüste mit den Händen hält und einen ähnlichen Halsschmuck, ferner eine hohe Tiara und beiderseits lang herabhängende Haarflechten trägt. Man hält die erstere für eine Göttin der Zeugung und des überströmenden Naturlebens, den anderen Typus für die Darstellung einer nahe verwandten, aber strenger und finsterer gedachten Göttin. Wenn diese ab und zu einmal die Mondsichel auf dem Haupte trägt, beruht dies auf einer jüngeren Verschmelzung mit ägyptischen Figuren; denn die altbabylonische Religion kennt nur eine männliche Mondgottheit.

Die sumero-akkadischen Urbewohner des Zweiströmelandes waren reine Ackerbauer; die kriegerischen semitischen Chaldäer haben diese ältere Bevölkerung und ihre hohe Cultur in sich aufgenommen. Rein tritt uns der nordsemitische Kriegerstamm in den Assyrern entgegen. Bei diesem jüngeren, viehzüchtenden Element sind die obersten Gottheiten männlichen Geschlechtes. Aber neben den männlichen Göttern (Baʿal, Baʿalîm) stehen weibliche, welche „Herrinnen“ (Baʿalat, Belit) heissen. Mit der Gattin des höchsten Baʿal, der Himmelsherrscherin, ist eine Ischtar (Astarte) eng verbunden. Ischtar und Belit erscheinen in den Texten zahllose Male, meist als verschiedene Gottheiten; doch ist an ihrer ursprünglichen Identität nicht zu zweifeln. Sie verschmelzen ihrem Wesen nach völlig mit den vorsemitischen Göttinnen und sind von diesen in der späteren babylonischen Literatur nicht mehr zu trennen. Im Nimrod-Epos, dem alten Sagenwerk, welches von den Thaten des babylonischen Herakles, des Heros Izdubar (oder Gischdubar), handelt, wird der Ischtar von dem Helden vorgeworfen, dass sie ausser ihrem früheren Geliebten Tammûz (Adonis) auch den Adler, den Löwen (des Felddämons Ea-bâni), ein Ross u. A., also verschiedene Totemthiere, ins Verderben gestürzt habe. Sie schlägt den Helden mit Aussatz und lässt seinen Freund an einem Skorpionstich sterben. Mit der Schilderung der Todtenfeier um den in die babylonische Walhalla aufgenommenen Freund des Heros schliesst das ganze Gedicht.

Eine andere babylonische Sage berichtet von Ischtar's Höllenfahrt. Es wird darin erzählt, wie die Göttin das Todtenreich besucht, und wie ihr an den sieben Pforten derselben ihr sämmtlicher Schmuck abgenommen wird: die Krone, die Ohrringe, das Halsgeschmeide, der Mantel, der Gürtel, die Spangen und endlich das Leibgewand. Damit verfällt sie der Macht der Todesgöttin, d. h. sie verwandelt sich in diese selbst, und nun hört alle Zeugung auf Erden bei Menschen und Thieren auf. Ischtar wird aber auf Befehl der Götter „wieder

freigegeben" und erhält ihre Macht zurück. Von dem Schmuck der Göttin erscheint also ihre lebenspendende Macht abhängig; legt sie denselben ab, so erlischt diese. Demnach wäre eher die nackte Göttin als Todesdämon, die bekleidete als Göttin der Zeugung anzusehen.

Bei den kriegerischen Assyrern ist Ischtar vor Allem die Herrin des Kampfes und Streites, eine Kriegsgöttin, die ihr Volk zum Siege führt, d. h. ursprünglich ein Todesdämon, dem die Gefallenen angehören, zugleich aber auch, wie bei den Westsemiten, Schirmerin von Stadt und Land.

Die Religion der Westsemiten hat für uns wegen des Einflusses derselben auf Europa erhöhte Bedeutung. Bei den Stämmen Syriens und Kana'ans und in den einzelnen Städten dieser Länder ist Ischtar-Astarte oder eine Vertreterin derselben das weibliche Correlat zu dem männlichen höchsten Gott, dem Ba'al des Stammes oder der Stadt, als deren specielle Herrin sie verehrt wird. Der oberste Ba'al, der Herr aller Dinge, welcher über den localen Ba'alim steht, ist bei Syrern und Kana'anäern gewöhnlich bereits zum Himmelsgott geworden. Dem entsprechend wird auch seine Gemahlin Astarte zur Himmelskönigin, und da der Himmels-Ba'al speciell auch ein Sonnengott ist, mag der Parallelismus von Sonne und Mond dazu geführt haben, die Himmelsgöttin Astarte gelegentlich auch zu einer Mondgöttin zu machen. Aber ursprünglich hat sie mit dem Monde nichts zu thun. Zu jener Identification mag vorwiegend ein äusserer Umstand mitgeholfen haben. Die religiöse Kunst Syriens, besonders der südlichen Theile dieses Landes, ist durchaus von Aegypten abhängig, und so werden auch Astarte und die ihr verwandten Göttinnen wesentlich nach dem Muster der grossen ägyptischen Himmelsgottheiten weiblichen Geschlechtes, Isis, Hathor u. s. w. gebildet. Diese tragen als „Sonnenmütter" die Sonnenscheibe zwischen zwei Kuhhörnern auf dem Haupte und werden gelegentlich auch kuhköpfig gebildet.[1]) Die Bedeutung dieses Symbols verstanden aber die Syrer nicht; sie haben es als Darstellung des Halb- und Vollmondes aufgefasst. In sehr charakteristischer Vermengung zeigt sich der babylonische und der ägyptische Typus in der Darstellung der Stadtgöttin von Qadesch am Orontes. Diese Stadt war im 13. Jahrhundert der Hauptort des mächtigen Reiches der Cheta (Hittiter), deren noch nicht mit genügender Sicherheit erkannte Kunst und Cultur im östlichen Mittelmeer besonderen Einfluss übte. Die Stadtgöttin von Qadesch, deren Cult nach dem Zeugniss mehrerer Steindenkmäler auch von den Aegyptern jener Zeit übernommen wurde, ist ganz nach ägyptischer Weise gebildet und trägt den „Doppelmond", aber sie steht auf einem Löwen, was gar nicht ägyptisch, dagegen ausgesprochen babylonisch ist. Sie ist nackt, nur oberhalb des Schoosses trägt sie einen Gürtel, wie die gefässtragenden weiblichen Bronzefiguren von Strettweg in Steiermark und Itzehoe in Holstein.

Wie in Babylonien ist auch bei den Westsemiten die Stadtherrin zugleich Göttin des Naturlebens nach seinen beiden Richtungen, der Zeugung und des Absterbens. Sie ist Göttin der Liebe und des Todes (Aphrodite und Artemis

---

[1]) Vgl. das kuhköpfige weibliche Thonidol aus Cypern, Cesnola-Stern, Taf. I, Fig. 7.

in einer Person). Ihre Attribute sind die Lotosblume, die Taube, der Granatapfel, bei den Syrern besonders der Fisch. Mit den ersteren Attributen sehen wir auch die Liebesgöttin der Griechen, mit dem Fisch die Artemis einer böotischen Reliefgrabvase ausgestattet. „Aschera" heisst ein heiliger (natürlicher oder künstlicher) Baum, der am Altar der Götter, des Bel, der Astarte u. s. w., neben der „Messebe", der Steinsäule, in welcher die Gottheit wohnend gedacht wird, aufgerichtet ist. Beide Symbole haben in der Kunst einen langen Weg gemacht, aus der Aschera hat sich das Pflanzenornament, aus der Messebe die Darstellung der Menschengestalt entwickelt, letztere viel früher als ersteres.

Durch Castration wird der Todesgöttin von ihren Allergetreuesten das Opfer der Zeugungsfähigkeit dargebracht. Entmannung knüpft sich auch an den Dienst der kleinasiatischen Göttermutter, welche andererseits als Schirmherrin der Städte erscheint, die Mauerkrone trägt, auf Löwen thront u. s. w. Bei den Westsemiten wurden in manchen Städten alle Menschen der grossen Göttin geweiht, in deren Tempel die Jünglinge ihre ersten Barthaare, die Mädchen eine „heilige Locke" in silbernen oder goldenen, mit ihren Namen versehenen Gefässen niederlegten.

In Aegypten dürfen wir bei der durchgängigen Abhängigkeit des dortigen Mythus vom babylonischen nicht viel Ursprüngliches erwarten.[1]) Die Urväter der Aegypter haben schon im Besitze eines ziemlich ausgebildeten Polytheismus das Nilthal besiedelt. Jede ihrer daselbst gegründeten grösseren Städte hatte anfangs, wie es scheint, nur eine einzige Ortsgottheit. Unter den Namen dieser Gottheiten erscheinen auch weibliche (Bast, Neit), aber vorwiegend doch männliche. Die ausgebildete Ordnung der Geisterwelt hat einen patriarchalisch-genealogischen Charakter, der jedoch einen matriarchalen Ursprung, wenigstens in einem Punkte, verräth. An der Spitze der Götterwelt steht der Himmelsgott oder Himmelsocean; dann folgt dessen Sohn, der Luftgott, und hierauf dessen Sohn, der Erdgott. Diese bilden auch in Babylonien schon nach dem Zeugniss der ältesten Schrifttexte und bis in späte Zeiten die stehende grosse Götterdreiheit. Allein wie bei den Babyloniern haben sowohl der Luftgott als der Erdgott, also zwei jüngere männliche Gottheiten, Frauen zur Seite, welche als Personificationen des Himmelsoceans, also der obersten Gottheit, aufgefasst werden. Die Kinderpaare Osiris-Isis und Set-Nebt-ha'at (Nephthys) stammen aus der Verbindung des Erdgottes Keb oder Seb mit der Himmelsgöttin Nut, deren Name nur das Femininum von Nu (Himmelsocean) ist. Eine weibliche Todesgottheit, die zugleich eine typische Muttergestalt ist, erkennen wir in der Mutter des Horus Hat-Hor. Da sich die Menschen gegen den bereits alt gewordenen Sonnengott Rê' verschwören, richtet Hat-Hor unter ihnen ein solches Gemetzel an, dass Alles im Blute schwimmt. „Um nun die noch Uebrigen, die sich nicht vergangen hatten, vor dem nicht mehr zu stillenden Grimm der Göttin zu retten, liess Rê' aus Gerste und Menschenblut 7000 Krüge Bier machen, mit diesen die Felder überfluthen und die Göttin sich daraus betrinken, so dass sie nun vom Morden abliess." Wie kommt eine Frau und Mutter dazu,

[1]) Das Folgende nach Hommel, Geschichte des alten Morgenlandes, Stuttgart 1895, S. 50 ff.

so viele Menschen umzubringen, ihr Blut zu trinken und davon erst abzustehen, nachdem man ihr listigerweise Gerstensaft unter das Blut gemengt und sie so betrunken gemacht hat, da sie sich an reinem Menschenblut wohl nie gesättigt hätte?

Hat-Hor ist Mutter der Sonne und als solche Personification des Raumes, in dem sich die Sonne bewegt, also Himmelsgöttin. Sie wird als Kuh dargestellt, welche den Horus säugt; und da dieser das Vorbild aller Könige ist, säugt sie in Kuhgestalt auch irdische Herrscher.[1] Sonst erscheint sie oft kuhköpfig, mit dem Discus zwischen den Hörnern, dem sich zuweilen noch die Uräusschlangen gesellen, und den zwei Federn krönen. Sie ist aber auch Unterweltsgöttin, Herrin der Todtenstadt, die den Hingeschiedenen nach seiner Ankunft im Westen, d. i. im Grabe, empfängt. Die Verstorbenen sind ihre Diener. Sehr häufig finden sich auf Denkmälern des Todtencultes Anrufungen und Widmungen an Hat-Hor. Frauen erhalten nach ihrem Ableben den mütterlichen Namen Hat-Hor, wie verstorbene Männer den Namen Osiris. Auch Hat-Hor erfährt wie andere Todesgöttinnen, wie namentlich griechische und römische Urgottheiten, das Schicksal der Vervielfältigung. Eine Mehrzahl von Hathoren erscheint im ägyptischen Mythus als Schicksalsgöttinnen, die in Vogelgestalt herbeikommen und den Neugeborenen ihren Tod und ihre Todesart weissagen.

Hat-Hor ist, wie ihr Name sagt, identisch mit Isis, deren Verehrung als Urmutter so weite Verbreitung in Zeit und Raum gefunden hat. „Ich bin," sagt diese bei Appulejus (Metam. XI, p. 241), „die Allmutter Natur, Beherrscherin aller Elemente, Erstgeburt der Jahrhunderte, höchste der Gottheiten, Königin der Namen, Fürstin der Himmlischen, eingestaltige Erscheinung aller Götter und Göttinnen, deren Wink über Himmel, Meer und Unterwelt gebietet, deren einheitliches Wesen unter vielen Gestalten, verschiedenen Gebräuchen, wechselnden Namen der Erdkreis verehrt: als pessinuntische Göttermutter, kakropische Minerva, paphische Venus, diktynnische Diana, stygische Proserpina, alte Göttin Ceres, als Juno, Bellona, Hekate, Rhamnusia" (Nemesis) — „aber mein wahrer Name ist Königin Isis." Hier ist das umfassende und unverwüstliche Wesen der matriarchalen Gottheit in der That nicht nur dichterisch ausgesprochen.

Bei den Aegyptern finden wir auch die gleichen, auf alte Verehrung pflanzlicher und thierischer Totems zurückdeutenden Attribute und Symbole der Götter, wie bei den Babyloniern: den Lebensbaum, den Stier, die Kuh, den Widder, den Schakal, den Adler und Anderes, theils wohl Reste afrikanischen Thierdienstes, theils altbabylonisches Erbgut.

[1]) Aegyptische Bildwerke, die für den einstigen Muttercult im Nilthale typisch sind, zeigen uns Könige wie Kinder auf dem Schoosse oder am Busen weiblicher Gottheiten. So sitzt Amenophis II. auf den Knieen einer grossen Göttin, wie Horus auf denen der Isis, in der Wandmalerei eines Königsgrabes in Gurnah (Perrot-Chipiez I, S. 279, Fig. 175), so trinkt Rhamses II. stehend von der Brust der Göttin Annke (ebenda S. 447, Fig. 255), eine mythologisirte realistische Darstellung der Spätlactation bei den alten Aegyptern, d. h. eben einer jener primitiven Sitten, die man zu den Wurzeln des Mutterrechtes gezählt hat.

Für die Griechen hat es Bachofen („Das Mutterrecht“) unternommen, die Priorität des Muttercultes vor dem Vaterculte zu erweisen, und Lippert („Die Geschichte der Familie“) ist ihm hierin gefolgt. Nicht alle übereinstimmenden Züge sind hier beweiskräftig. Mit grosser Kühnheit hat dichterische Phantasie an der Hand echter alter Spuren ein Bild der Urzeit aufgebaut, dem wir keinen blinden Glauben schenken dürfen. Richtig erkannt scheint ein echter Ueberrest aus mutterrechtlicher Zeit unter Anderem im Demetercult. „An Demeter knüpft sich noch immer die Vorstellung eines friedlichen Lebens des Ackerbaues um die häusliche Stätte im scharfen Gegensatz zu dem wilden Unternehmungsgeiste, der den Mann der Heroenzeit zu Raub und Plünderung hinaustrieb.“ Als uralter, halb fremdgewordener Cultus erscheint der Demeterdienst in Mysterienform. Der Raub der Persephone verewigt im Mythus die Gewaltacte einer Uebergangs- und Kampfzeit, die durch einen Vertrag zwischen Ober- und Unterwelt, durch den Friedensschluss zwischen den streitenden mutter- und vaterrechtlichen Ansprüchen beendet wurde. Die Schilderhebung weiblicher Gottheiten mit männlichem Geist und männlichen Waffen, wie der mutterlosen, zeusgeborenen Pallas Athene, gleicht einem dauernden Symbol dieses Friedensschlusses.

Mit Recht hat man ferner auf die Heroinen Hesiod's hingewiesen, „einen Gegenstand der Poesie, der der historischen Zeit als ein untergegangener erschien“, und der seine dichterische Ausführung zwar lange nach Homer, aber durch einen Mann von bäuerlicher Zucht und Weisheit aus dem alterthümlichen Böotien erfahren haben soll. Erscheinen die Stammmütter hellenischer Volksglieder hier im Lichte einer hohen Vergangenheit, so treten sie uns in den Erinnyen, Gorgonen, Lamien, Harpyien u. s. w., meist tief herabgesetzt, in jenen Schreckgestalten entgegen, welche die spätere Zeit aus ihnen logischerweise machen musste: als Fluch- und Todesdämonen, als wegraffende oder menschenfressende Unholde.[1]) Von der alten Herrschaft über Tod und Leben ist ihnen nur das gehässige Amt von Urtheilsvollstreckerinnen oder der Charakter blutdürstiger Menschenfeindinnen geblieben. Aber im äschyleischen Drama finden die Eumeniden trotz allem Schimpf, der auf ihrem Treiben und ihrem Aeusseren lastet, ihre stolze Rechtfertigung als Vertreterinnen einer anderen Zeit, als altersgraue Dämonen, die der junge männliche Gott unbilligerweise „niederreitet“,[2]) die er bannt, ohne sie völlig vernichten zu können.

---

[1]) Goethe ahnt das Richtige, wenn im zweiten Theil des „Faust“ die thessalische Erichtho sich, gegen Lucan. Pharsal. VI, 398—574, verwahrt, sie sei

„Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Uebermass verlästern, — endigen sie doch nie
In Lob und Tadel —“

In der That sind die Kunstdichter bei ihrem Streben nach klaren Umrissen und Unterschieden zu Uebertreibungen und Einseitigkeiten gezwungen, welche die alte Verschwommenheit und Vieldeutigkeit der Cultgestalten vernichten helfen.

[2]) *νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω*, Aeschyl. Eum. 150. Apollo ist nun wohl eigentlich kein reitender Gott; aber Aeschylos wird mehr Grund gehabt haben, dieses Bild zu erwecken, als blos die Kraft des Ausdrucks, welcher anstössig wäre, wenn er einen ganz fremden Zug herbeiführen würde. In altgriechischen Bildwerken erscheinen die Ueberwinder weiblicher Unge-

Während in der ägyptischen Hat-Hor die alte Doppelbedeutung der obersten weiblichen Gottheit als Gebärerin und Ernährerin einerseits, Herrscherin im Todtenreiche andererseits noch vollkommen erhalten ist, bewahrt die griechische Himmelskönigin Hera selbst in den entlegensten Sagen und Bildwerken kaum mehr eine Spur der zweiten Bedeutung. Ihre Einheit mit der italischen Juno, das hohe Alter ihrer Mythen und die grosse Verbreitung ihres Cultes lehren sie uns als eine echt griechische, in ihrem Ursprung gräco-italische Gottheit erkennen, die nicht ohne tiefen Grund in einem gewissen Gegensatze steht zur fremden, doppelsinnigen Aphrodite. Sie ist Göttin der Frauen, Schützerin der Ehe und der Entbindung, die Kuh ihr Opferthier (in Sparta und Korinth die Ziege), Lilie und Granate sind ihr heilig. Polyklets Hera hielt einen Granatapfel; ein anderes Bild zeigte sie mit der Scheere, welche die Neugeborenen von der Mutter trennt. Ursprünglich ist sie die Eileithyia; erst später erscheinen Geburtsgöttinnen als ihre Töchter. Auf ihre „Naturbedeutung" als Mondgöttin legen die Mythologen zu viel Gewicht. Während diese sonst aus dem nächtlichen Walten einer Mondgottheit ohneweiters deren Herrschaft über das Todtenreich erklären, ist hier keine Spur davon zu finden. Höchstens kann ihr Auftreten mit Fackel und Bogen auf der alterthümlichen Berliner Jovase als Rest einer alten Doppelbedeutung angesehen werden; denn es nicht wahrscheinlich, dass der Bogen in ihrer Hand nur die Schmerzen der Entbindung versinnlichen soll. Auch wurde sie im Cultus hie und da waffentragend, als ἀλέξανδρος, abgebildet, was als Nachhall einer längst verklungenen Vorzeit ihrer Entwicklung erscheint.

Bei keinem Volke des Alterthums hat das Vaterrecht, welches dem Manne Frau und Kinder unterordnet, die patria potestas, eine so strenge Ausbildung erhalten als bei den Römern. Dennoch finden wir auch bei diesem Volke, namentlich in den Ueberresten ältesten Glaubens, weibliche Cultgestalten, in welchen die Doppelnatur der Ernährung durch den Ackerbau und der Zerstörung durch den Tod Hand in Hand einhergeht.[1]) Im entwickelten Glaubenssystem sind es Paare männlicher und weiblicher Gottheiten, wie Saturnus und Ops, in welchen sich die Idee einer seligen Urzeit verkörpert, Tellumo und Tellus, wovon ersterer nur als männlicher Part der Erdmutter secundär gebildet erscheint, Dis Pater und Mater Larum etc. Jüngere Auffassung, wie sie Varro bei Augustin, De civ. dei VII, 23 ausspricht, findet in der Erde eine doppelte Zeugungskraft, eine männliche und eine weibliche. Sehr sprechend ist dagegen der Cult der Larenmutter. Die lares oder lases sind verklärte Geister, Schutzdämonen der Flur, der Wege, der Häuser, die als Selige der Vorzeit gedacht

thüme öfter zu Pferde, z. B. Perseus mit der Gorgo Medusa, Bellerophon mit der Chimära, — die Unholdinnen beide Male unter dem Pferdebauch, also „niedergeritten" — auf ausgeschnittenen Thonreliefs aus Melos, Millingen, Anc. unedit. Mon., S. II, Taf. 2. 3. (Müller-Wieseler, Denkmäler I, Taf. XIV, Fig. 51. 52. Vgl. R. Schoene, Griech. Reliefs, S. 59 ff., und Brunn, Sitzungsber. bair. Akad. der Wissensch. 1883, S. 299 ff.) Das Reiten ist etwas Neues, für die männlichen Götter und Heroen Charakteristisches; darum darf auch Apollo im Chorlied der Eumeniden als Reiter gedacht werden.

[1]) Das Folgende nach Preller, Röm. Myth.

wurden. Daher die altlatinische Todesgöttin Lara oder Larunda (Lasa als Beischrift weiblicher Flügelgestalten auf etruskischen Spiegeln), welche mit ihren Kindern die stille Erde bewohnt. Die Laren sind männlich gedacht; allein neben ihnen erscheinen, etymologisch gleichen Ursprungs, nur viel mehr feindseliger, düsterer Bedeutung, die weiblichen larvae, das sind die Spukgeister, die umgehenden Seelen böser Verstorbener. Ist die Annahme von den typischen Folgen der Unterdrückung matriarchaler sesshafter Ackerbauer durch patriarchale wandernde Viehzüchter, wie sie in Mittelitalien vielfach stattgefunden haben mag, gerechtfertigt, dann wären die larvae ein erboster Ueberrest aus der Geisterwelt der älteren Volksschichte.

Im gewöhnlichen Todtencult wurde kein Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Geistern gemacht. Die vergötterten Verstorbenen heissen einfach Manes oder Dii Manes, d. i. die Reinen, Guten, Segensreichen. Zwischen ihnen und den Genien, den Schutzgeistern der Lebenden, besteht keine feste Grenze; beide sind wohl ursprünglich identisch. Auch die Genien werden sehr oft als die verklärten Geister der Verstorbenen angesehen und an Gräbern verehrt und angerufen. Im Sprachgebrauch der Auguren heissen Manes überhaupt die Götter. Nach Varro sind Manen, Larven und Laren, Schutzgeister der Verstorbenen und Genien der Todten einfach dasselbe. Deshalb heisst die Larenmutter mit einem alten Namen auch Mania und wird unter diesem Namen mit der Zeit zu einem Popanz der Volkskomödie, wie die menschenfressende griechische Lamia. Ihr und ihren Kindern oder Enkeln, den Laren, gilt eigentlich das Kreuzweg- und Nachbarschaftsfest der Compitalien, welches in ältester Zeit mit Menschenopfern gefeiert worden sein soll, statt deren man später allerlei Popanze und Puppen, Maniae oder Maniolae genannt, vor den Thüren der Häuser aufhing.

Dass in der Larenmutter eigentlich die Stammmutter verehrt wurde, erkennt man an Namen und Wesen der altrömischen Flurgöttin Acca Larentia. Als Gattin des Hirten Faustulus, der vielleicht das erobernde Geschlecht nomadischer Viehzüchter vertritt, ist sie die Pflegemutter des Romulus. Als lupa oder luperca wird sie identificirt mit der Totemfigur der Wölfin, welche die nachmaligen Stadtgründer säugt. Geboren sind diese natürlich von einer Gottheit höheren Ranges, die auf Erden das Gegenbild einer lupa, nämlich Vestalin, war. Aber diese wirkliche Mutter ist eine Schattenfigur geblieben, während der bedeutungsvolle Feigenbaum und die Wölfin mit den Zwillingen für alle Zeiten den „kurzgefassten Inbegriff der Geschichte vom Ursprunge Roms, das älteste Symbol derselben und die erste Veranlassung zur erzählenden Ausführung“ gebildet haben.

In den Göttinnen des germanischen Mythus[1]) erkennen wir noch durchaus das Wesen matriarchaler Erscheinungen, welche ursprünglich in der Geisterwelt unbeschränkt gebieten und erst auf jüngeren Stufen männlichen Herrschern bei- oder untergeordnet werden. Daher wird Schönheit und Liebreiz an ihnen nie oder nur selten gepriesen; im Vordergrunde steht ihre mütterliche Obsorge

[1]) Vgl. Fr. Kauffmann, Deutsche Mythologie², Stuttgart 1893, S. 102.

für die Menschenkinder und ihre Macht, die durch ihr Walten im Todtenreiche das Gepräge des Unheimlichen und Schreckensvollen erhält. Beides sind echte Zeugnisse fernen prähistorischen Ursprungs.

Frigg besitzt die Kenntniss aller Menschenloose — als Gattin Odins erhält sie diese erst aus dem Munde des Obergottes —; aus einem Wunderkästchen spendet sie ihre Gaben, ihre Abzeichen sind echt mütterliche: Schleier und Spinnrocken, ihre Geschenke namentlich Kindersegen, um den unfruchtbare und kreissende Frauen zu ihr flehen. Das erscheint selbstverständlich; aber ihr gehören auch die Leichen der Verstorbenen, sie thront zugleich im himmlischen Jenseits und in den Tiefen der Erde, wo die Abgeschiedenen feuchten, aus Sümpfen aufsteigenden Moderduft einathmen.

Eine verwandte Gestalt gleichen Ursprungs, Freya, führt als Attribut die Schlüssel des Hauses; aber ihr Wohnsitz ist die „Völkeraue", wo ungezählte Wohnungen für die nach dem Leben sich sammelnden Todtenschaaren bereit stehen. Sie ist zugleich Göttin der Liebe, eine jüngere, von erheblicher Steigerung der Frauenwürde zeugende Fassung der Gestalt, womit, wie paradox es klingt, auch die Version von ihrer oder Frigg's ehelicher Untreue, einer anderen Form weiblicher Macht, zusammenhängt. Sie hat einen kostbaren Halsschmuck, nach welchem sie „die Halsbandfrohe" genannt wird, und den wir in den meisten prähistorischen Darstellungen weiblicher Gottheiten, von den Steinfiguren des Seinebeckens bis zu den Gesichtsurnen am Hellespont wiederfinden. Zu ihren Attributen gehört ferner ein Wagen, der von zwei Katzen gezogen wird, und ein Kleid aus Falkenfedern, womit sie über die Erde dahinfliegt. Ihr gebührt die Hälfte der im „Wal" Gefallenen, das ist der Opfer der Schlacht und der getödteten Kriegsgefangenen. Ursprünglich gehörten ihr wohl alle; später liess man ihr die Hälfte derselben von Odin abtreten.

Der Name Fjorgynns, der Mutter Thors oder Donars, deutet auf ihren Aufenthalt im Eichenwald. Ihr Sohn, der bäuerische Gott, dessen Schnitzbild den Ehrensitz des Hausvaters ziert, ist ein echter Culturheros, Schirmer des Saatfeldes und darum Herr des Gewitterregens. Sein Hammer ist wohl ursprünglich kein Donnersymbol, sondern ein simples Feldwerkzeug, das von der Mutter herstammt. Darum wird er auch nicht blos zum Schlagen, sondern häufig zum Wurf verwendet, wie ein primitiver Grabstock oder eine krumme Erdhaue, die in den Zeiten des undifferenzirten menschlichen Geräthes als Werkzeug und Waffe zum Pflanzenbau und zum Erlegen kleiner Thiere verwendet wird. Donar ist Schützer der Heimat, des Hauses, der Familie und des Eigenthums; er wahrt den Frieden und zerschmettert die Störer desselben, besonders Riesen und Unholde, weshalb er in römisch-germanischen Inschriften des Niederrheins Hercules genannt wird. Er ist eine schlichte, derbe, kraftstrotzende Gestalt, welche niemals reitet, wie Odin, sondern im Wagen fährt oder mit dem Rückenkorb zu Fusse geht. Wenn er nun einmal, als Weib verkleidet, wie Herakles bei Omphale, Freyas Halsschmuck und Schlüssel trägt, um seinen gestohlenen Hammer wiederzugewinnen, so war das ein prächtiges Motiv für halb scherzhafte Sagen und Lieder; aber der Ursprung desselben

kann doch nur in dem secundären Charakter dieser männlichen Gestalt gegenüber der matriarchalen Gottheit, der er die Attribute entlehnt, gesucht werden.

Römische Inschriften in deutschen Gauen und die Eddalieder nennen uns noch zahlreiche weibliche Gestalten, die allesammt gleichen Ursprunges zu sein scheinen und sich in ihrem anfänglichen Wesen kaum mehr von einander unterschieden haben werden als die erhaltenen Frauengestalten der prähistorischen Kunst. Sie sind in jenen späten Zeiten allerdings zu deabus minorum gentium herabgesunken, zu Helferinnen germanischer Kriegsleute in römischem Sold oder Begleiterinnen der grossen Gottheiten, wie die Walküren, zu Zauberfrauen, wie jene Veleda des Tacitus oder das Weib, welches dem Drusus an der Weser den Tod geweissagt.[1]) In ihrem Besitz finden wir zum Theil uralte sprechende Attribute: die goldene Schale der Saga, das Pferd der Gna, die Aepfel der Idun, durch deren Genuss sich die Götter ewig jung erhalten, und bei den Nordseegermanen das Schiff der Nehalennia, mit welchem das Geisterschiff der Polynesier zu vergleichen ist.

Hier darf auch der Matronae, Matres oder Matrae gedacht werden, von deren Cult in Oberitalien, Südfrankreich und den beiden Germanien mehrere hundert Steindenkmäler, Reliefs und Inschriften zeugen.[2]) Er war einer der ausgebreitetsten unrömischen Culte des Kaiserreiches. Die Basis seiner Ausbreitung spricht für keltischen Ursprung; weiterhin, an die Donau, nach England und nach Rom selbst, scheint er durch Kriegsleute verpflanzt worden zu sein. Unter den linksrheinischen Germanen erscheinen die Ubier als seine Hauptpfleger. Seine inschriftlich genannten Anhänger recrutiren sich aus den unteren Volksschichten, einfachen Legionssoldaten (selten Centurionen) und Civilpersonen niederen Standes. Frauen sind unter den Dedicanten nicht häufig. Bildlich dargestellt erscheinen die Mütter stets in der Dreizahl, sitzend, seltener stehend und nur ganz vereinzelt sitzend und stehend nebeneinander mit verschiedenen, meist auf Fülle und Fruchtbarkeit zielenden Attributen: Fruchtkörben, Füllhörnern, Aehren. Diese Göttinnen hatten Tempel, Heiligthümer, Altäre, von welchen zum Theil noch Spuren erhalten sind. Das Dorf Müddersheim bei Zülpich, wo zwei solcher Denkmäler gefunden wurden, hat wohl seinen schon im XI. Jahrhundert beglaubigten Namen von einer solchen Cultstätte. Man hat die Matres meist als Schicksalsfrauen aufgefasst; nach Ihm verleihen sie Segen und häuslichen Wohlstand, Fülle und Fruchtbarkeit des Ackers, und zwar nicht nur dem Haus und der Familie, sondern auch ganzen Gemeinden und Völkern. Die Blüthezeit des Cultus fällt von der Mitte des 1. bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts; zur Vernichtung desselben haben die Franken und Alemannen, welche nach jener Zeit unablässig den römischen Grenzwall überflutheten, sicher viel beigetragen. Ganz ausgerottet wurde die Mütterverehrung wohl nicht einmal durch die Stürme der Völkerwanderung,

[1]) Ueber die germanische Frau als Priesterin s. Lippert, Allgem. Gesch. des Priesterth. II, S. 635 f.

[2]) M. Ihm, „Der Mütter- oder Matronencultus und seine Denkmäler", Rhein. Jahrb. LXXXIII, Bonn 1887, S. 1—200.

wenn es richtig ist, dass die christliche Andacht zu den drei Marien mit jenem uralt-heidnischen Müttercultus in Verbindung steht.

Zu ähnlichen Ergebnissen wie der germanische leitet uns der slavische Mythus, nur dass wir dessen Ueberlieferung aus jüngerer Zeit, zum Theil nur aus dem Volksglauben der Gegenwart, gewinnen müssen. Mit Recht lehnt Krauss[1]) die Annahme eines urslavischen Sonnen- und Mondcultus ab und bietet aus dem Bereiche des wirklichen volksthümlichen Gestirnglaubens, namentlich in den Mondgeschichten, interessante Parallelen zu den Erklärungen der Himmelserscheinungen, welche v. d. Steinen bei den Naturvölkern Central-brasiliens gefunden hat. Dagegen gewährt uns der südslavische Schicksalsglaube mit den auch bei Aegyptern, Indern, Griechen, Römern und Germanen auftretenden Schicksalsfrauen einen Einblick in die Urzeit des slavischen Mythus. „Ursprünglich," meint der Genannte, „unterschied der südslavische Volksglaube vielleicht genau zwischen Geburtsfräulein, den Beschützerinnen schmerzensfreier und glücklicher Niederkunft, und zwischen den Schicksalsfräulein, den eigentlichen Schicksalsbestimmerinnen. Nachdem die Slaven das Christenthum angenommen, verflüchtigte sich die eigentliche Bedeutung der Geburtsdämonen, und diese gingen auf in den Schicksalsfrauen, woferne man nicht überhaupt lieber annehmen mag, dass von Anfang an nur zwei verschiedene Bezeichnungen für dieselben Wesen üblich gewesen, und dass blos der Name für Geburtsfräulein in den Hintergrund gedrängt wurde." Es scheint in der That, dass diese „Fräulein", die ja heute ihrem Ursprung so ferne stehen, von Hause aus einerlei Bedeutung hatten, welche eine dominirend hohe war, und dass sie durch ihre Herrschaft über die Geburt der Menschenkinder nur ganz besonders als mütterliche Schicksalsmächte charakterisirt sind. Nur ganz selten und isolirt erscheint im südslavischen Volksglauben ein männlicher Schicksalsdämon, der auf jüngeren orientalischen Ursprung hinweist.

Auch in den Pestfrauen und anderen weiblichen Krankheitsgeistern der Südslaven sehen wir nicht, wie Krauss, die Vermenschlichung ursprünglicher Waldgeister, sondern einfach differenzirte, mit besonderen Anlässen verknüpfte Schicksalsfrauen, ein Product der Auflösung in kleinere Gestalten, wie sie auch in anderen Mythologien vor sich gegangen ist. Denn noch lebt bei diesen Slaven das Andenken an eine grosse Todesfrau, die „Morija", von der es im Volksliede ständig heisst, sie erscheine von Gott gesandt, tödte Jung und Alt und reisse Liebes und Theures auseinander. Die „Sendung von Gott" ist natürlich ein jüngerer Zug in dieser Auffassung.

Neben den weiblichen Geburts-, Schicksals- und Todesdämonen finden wir im südslavischen Volksglauben, häufig mit ihnen verwechselt und vermengt, die Vilen, welche hin und wieder, wie viel häufiger die verwandten deutschen Waldgeister, Pflanzennamen tragen. Die Vilen sind nach Krauss „ausgereifte Baumseelen"; wir erkennen aber in dieser Ausreifung doch nichts Anderes als eine Annäherung an die alten Schicksalsfrauen. Die Nachrichten über solche oder über unausgereifte Baumseelen bei den Südslaven, dann bei den Germanen

[1]) Volksglaube und religiöser Brauch der Südslaven, Münster 1890.

und anderen europäischen Völkern[1]) lassen keine andere Deutung zu, als dass der Baum bei jenen Völkern Totem gewesen sei. Es ist ungerechtfertigt, wenn Krauss sich daran stösst, dass man bei den Südslaven heute nur an jenen Bäumen Gebete verrichtet, in welche mindestens ein Kreuzzeichen eingeschnitten ist. Denn diese Markirung ist nichts als eine einfache Umdeutung der alten Heiligkeit. Der Genannte verweist selbst auf „die allgemein menschliche Grundanschauung von der Beseelung der Pflanze oder von der Wesensgleichheit zwischen Menschen und Pflanzen“, welche ja, nur nicht mit der Beschränkung auf die Pflanze, die Wurzel des Totemglaubens ist. Der Baum wird wie ein Mensch behandelt und angeredet, mit Gutem und Bösem beschenkt und bedroht. Die Vilen sind also vermenschlichte, und zwar in Annäherung an die Schicksalsfrauen verweiblichte Totemgeister.

Die Vilen stehen aber nicht nur zu Bäumen, sondern auch zur Thierwelt, dieser Hauptquelle der Totems, in naher Beziehung; d. h. nicht nur Baumgeister, sondern auch Thiergeister werden in Annäherung an die grossen Schicksalsfrauen menschlich, und zwar weiblich gedacht. „Vilen sprechen die Sprache der Thiere, spenden ihnen Trost und Hilfe und Schutz in Leid und Drangsalen. Vorzüglich erfreuen sich die milchspendenden Hirsch- und Gemsenkühe der Obsorge der Vilen. Wagt es ein frevelnder Waidmann, ein von Vilen beschütztes Thier zu erlegen, so wird er krumm, stumm, lahm oder blind oder verfällt in Wahnsinn oder muss seine Ruchlosigkeit gar mit dem Leben bezahlen.“ Wer erkennt hier nicht die *πότνια θηρῶν*, die ja zweifellos aus einer Combination der grossen Schicksalsfrau mit den beigeordneten Totemthieren entstanden ist? In den südslavischen Volksglauben können auch Züge der antiken Dianagestalt übergegangen sein; aber so lange dies nicht bewiesen ist, dürfen die thierschützenden Vilen für eine eigene Schöpfung des slavischen Volksgeistes gehalten werden.

Für die Annahme, dass die Vilen aus Totems stammen, spricht auch die Verwandlung derselben in Thiere (Pferde, Falken, Wölfe) nach dem Volksliede. Auch ihre evidenten Beziehungen zum Wasser, das sie in zahlreichen Fällen „tabuiren“, widersprechen der ausschliesslichen Definition dieser Gestalten als „Waldgeister“, ebenso ihr Dahinjagen auf den Sturmwolken und vieles Andere. Ein bestimmter Charakter fehlt ihnen durchaus, sie sind einfach weibliche Dämonen, in welchen alles zum Ausdruck kommt, was das in eine dämonische Sphäre entrückte Weib in Gutem und Bösem den Menschen, hauptsächlich dem Manne, sein kann. In vielen Punkten zeigt dieser alterthümliche Vilenglaube die grösste Uebereinstimmung mit dem keltischen Feenglauben, wie ihn James Morney[2]) unter den niedrigen Volksclassen des westlichen, noch gälisch redenden Irland kennen gelernt hat.

Dass derlei Geister in den Wald oder die felsige Einöde, auf Berggipfel oder, wie in Irland, auf längst verlassene prähistorische Ringwälle versetzt werden, ist eine durchaus secundäre Stufe. Ursprünglich wirken sie keineswegs

[1]) Vgl. Mannhardt, Der Baumcultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme, Berlin 1865.
[2]) „The medical Mythology of Ireland“, Proc. Amer. Philos. Soc. XXIV, 1887, S. 137—166.

als Naturgeister in der menschenleeren Oede und in der Nacht der Wälder, sondern im vollen Sonnenlicht und im Kreise des täglichen Lebens. Die Pflanzen und Thiere, aus welchen diese Dämonen stammen, sind ursprünglich Nährpflanzen, Nährthiere oder sonst für den Menschen wichtige Organismen, nicht Ausgeburten der Wildniss, um die sich der Naturmensch wenig kümmert. Erst später wandern die „Götter ins Exil" und verursachen dort dem Culturmenschen jene romantischen Schauer, die dem Wildstamme selbst völlig fremd sind. Das hat schon Plinius gesehen, wenn er (N. h. XII, 2) bemerkt, dass man den Göttern Culturgewächse heilige, und dass daher der Glaube stamme, der Wald sei das eigentliche Gebiet der Dämonen, der Silvane, der Faune und der Baumnymphen (quin et Siluanos Faunosque et dearum genera siluis ac sua numina tamquam et caelo attributa credimus).

3. Totemismus.

(Bedeutung des „Totems". Verhältniss des menschlichen Wildstammes zur Thierwelt. Totemismus und Ahnencult.)

Neben der dem pflanzenbauenden menschlichen Wildstamm eigenthümlichen weiblichen Ahnenfigur steht in Kunst und Cult der Totem, eine für alle Zukunft ebenso fruchtbare und unzerstörbare Erfindung des Menschengeistes. Die Totems sind Classen belebter oder unbelebter Gegenstände, welche von bestimmten Geschlechtern, Grossfamilien, Stämmen heilig gehalten werden. Meistens sind es Thiere; aber auch Pflanzen oder unbelebte Gegenstände, wie das Beil, das Schiff, der Wagen u. dgl., können „Totem" sein.[1])

„Es ist wohl bekannt," sagt Tylor,[2]) „dass zahlreiche Stämme des Menschengeschlechtes sich mit irgend einem Thier, einer Pflanze, einem Gegenstande, am häufigsten aber mit einem Thier in Verbindung bringen, sich nach dem Namen desselben nennen und sogar von ihm ihren mythischen Stammbaum herleiten. Unter den Algonkin-Indianern von Nordamerika dient der Name eines solchen Stammthieres, wie Bär, Wolf, Schildkröte, Hirsch, Kaninchen u. s. w., dazu, die verschiedenen Clans zu bezeichnen, in welche die Rasse zerfällt. Man bezeichnet auch wirklich einen Mann, der zu einem solchen Stamm gehört, als einen Bären, Wolf u. s. w., und in der Bilderschrift der Eingeborenen zeigen die Figuren dieser Thiere den Clan desselben an. Der Name oder das Symbol eines Clanthieres bei den Algonkinen ist Dodaim, und dieses Wort ist in seiner gebräuchlicheren Form Totem zu einem allgemein angenommenen Ausdruck in der Ethnologie geworden, um ähnlich gebrauchte Beinamen in der ganzen Welt zu bezeichnen, während das System, Stämme in dieser Weise zu unterscheiden, Totemismus genannt wird. Dasselbe findet sich bei gewissen australischen Stämmen wieder: eine Familie hat irgend ein

[1]) Vgl. hierüber, wie auch über den Unterschied von Totem und Fetisch, J. G. Frazer, „Totemism", Edinburgh 1887.

[2]) Die Anfänge der Cultur II, S. 235.

Thier oder Gewächs zum „Kobang", zum Freund oder Beschützer, und es besteht ein geheimnissvoller Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Stammthier, von dessen Art er keines zu tödten wagt, weil es sein eigener Beschützer sein könnte; und wenn sein „Kobang" eine Pflanze ist, so bestehen ebenfalls Verbote in Bezug auf das Sammeln derselben. . . . Alle diese Thatsachen scheinen nicht blos zufällige Eigenthümlichkeiten anzudeuten, sondern sie sprechen für ein weitverbreitetes allgemeines Princip, das auf niederen Entwicklungsstufen der Menschheit wirksam ist."

Wir stellen hier den Totemismus dem Ahnendienste nach, wie man das Thier nach dem Menschen nennt. Eigentlich hätten wir ihn in unserer Betrachtung voranstellen sollen; denn er gehört, wie das Beispiel der australischen „Kobangs" zeigt, bereits der Jägerstufe an, während die Verehrung menschlicher Ahnen und Culturheroen einen Fortschritt der pflanzenbautreibenden Menschheit bedeutet. In der Verehrung eines menschlichen Ahnherrn entfernt sich der Glaube um einen namhaften Schritt vom thierischen Archegeten, dem Totem, und nähert sich einer reineren Vorstellung von der Geisterwelt. Nach Virchow[1]) äussert sich in der Totemverehrung „das dunkle Gefühl des Darwinismus, welches eine verwandtschaftliche Beziehung, ja eine Gemeinsamkeit der Abstammung für verschiedene Classen der lebenden Welt aufsucht, um die vorausgesetzte Einheit der bewegenden Kräfte in ahnungsvollen Bildern darzustellen. Wie der Mensch sein Verhältniss zu Gott oder zu den Göttern anthropomorphisch construirt, so gelangt er ganz natürlich dahin, sein Verhältniss zu der belebten Natur theromorphisch aufzubauen. Sobald er dieses Verhältniss personificirt, hat er seinen Totem." Die Totems beruhen, wie für pflanzenbauende Stämme Centralbrasiliens v. d. Steinen gezeigt hat, auf dem Verhältniss des menschlichen Wildstammes zur Thierwelt. Die Grenze zwischen Mensch und Thier müssen wir uns bei diesem vollkommen wegdenken. Er lässt die Thiere in seinen Mythen und Erzählungen reden und handeln wie Menschen, nicht um eines ergötzlichen Gedichtes willen, sondern weil er die Thiere für Seinesgleichen hält. Ja, die Indianerstämme Brasiliens halten sich selbst für Thiere, die Bororó für rothe Araras, die Trumaï für Wasserthiere. Der Mensch, namentlich der Jäger, hat alles mögliche Gute von den Thieren, den älteren Bewohnern des Landes, den besseren Jägern, die den kleinen isolirten Menschenstamm in der Wildniss mächtig, huldreich oder feindlich, umgeben. Thiere sind die ursprünglichen Herren und Besitzer aller irdischen Güter, und von ihnen haben sie die Culturheroen, die Archegeten und Ahnen erhalten.

So ist an den Quellflüssen des Schingustromes der Wickelbär „Herr des medicinischen Tabaks", der Zitteraal „Herr des gewöhnlichen Rauchtabaks", ein Fisch „Herr der Mandioka", die Eidechse „Herrin des Schlafes und der Hängematte", eine Flussschlange „Herrin der wassergefüllten Töpfe", der Königsgeier „Herr der Sonne" u. s. w. Unser Gewährsmann zeigt aber auch, dass das nicht etwa symbolisch zu nehmen ist. Denn der Indianer hat thatsächlich die wichtigsten Elemente seiner Cultur von den Personen, die wir Thiere

[1]) Zeitschr. für Ethnol. XXI, 1889, S. 164.

nennen, und ihnen muss er sie noch täglich wegnehmen. Zähne, Knochen, Klauen, Muscheln sind seine Werkzeuge, ohne die er nichts ausrichten kann. So verdankt er seine werthvollsten Culturgüter den Fischen, Affen, Nagethieren, Mollusken u. s. w. Aber davon berichtet die Legende nichts, weil jedes Kind weiss, dass diese Thiere noch heute die unentbehrlichsten Artikel liefern. Es ist jedoch ganz natürlich, dass auch die schönen und guten Dinge, von deren Herkunft man nichts oder nur Unbestimmtes weiss, ebenfalls von den Thieren stammen; denn das Unbekannte wird nach Massgabe des Bekannten erklärt. So schreiben wir selbst, wie v. d. Steinen treffend bemerkt, alle möglichen Krankheiten Bacillen zu, auch jene, für welche es nicht bewiesen ist.

Die Eidechse, welche mehrere Monate verschläft, liefert den Schlaf, der Kampfuchs, dessen Augen im Dunkeln leuchten, das Feuer; es gibt aber auch Dinge, für deren Herkunft nicht jede Spur einer historischen Tradition erloschen ist. So die Culturgewächse. Diese stammen aus bestimmten Gegenden und wurden in relativ vorgeschrittener Zeit, am Ende des reinen Jägerstadiums, von benachbarten Stämmen übernommen. Aber das ist längst vergessen; dagegen weiss man am Schingu, dass dort, wo der Wickelbär lebt, zuerst mit Tabak curirt wurde. Dieses Thier ist selten an dem genannten Flusse, dagegen charakteristisch für jenes fremde Gebiet, wie der Königsgeier für die Gegend der Sonne. Daher bildet sich rasch die Folgerung: dieser Tabak stammt aus dem Lande des Wickelbären; von wem sollte er kommen als von ihm selbst?

Dies ist die Wurzel des Totemismus; diese Logik herrschte in der Urzeit auch bei den Ariern und den Semiten. Bekannt ist, wie in Mittelitalien die Samniten geführt von einem Stier, die Hirpiner geführt von einem Wolfe, die Picenter geführt von einem Specht ihre Wohnsitze erreicht haben sollen. Das waren die Totems dieser Stämme.

Bei den Arabern[1]) tragen noch viele Stämme Thiernamen: Löwe, Hund, Gazelle, Wolf, Stier, Adler, Taube, und diese Namen gehen nach den arabischen Genealogien auf menschliche Ahnherren zurück, welche dieselben zuerst getragen haben sollen. Das ist eine einfache Fehldeutung, entstanden aus dem Erlöschen und Vergessen des alten Glaubens, nach welchem sich ganze Stämme als Verwandte und Abkömmlinge einer bestimmten Thiergattung fühlten, mit der sie sich in gewissem Sinne identificirten und deren Vertreter sie als ihren Schutzgeist betrachteten. Mit Recht sagt Nöldeke, dass kein Volk und kein grosser Stamm seinen Stammvater je gekannt habe, und Robertson Smith bemerkt ebenso richtig, dass überhaupt keine Gentilgruppe wirklich den Namen eines historischen Ahnherrn trägt. Dagegen kommt Benennung der Stämme nach Gottheiten bei den alten Arabern vor. Hier gab es in vormohammedanischer Zeit des Gestirndienstes einen Stamm „Neumond“, einen solchen „Vollmond“ und einen dritten „Sonne“. Auch die Thiere, nach denen die Stämme sich benennen, waren ursprünglich eine Art von Gottheiten. Bekannt ist dies von der Taube, deren Fleisch die Syrier deshalb nicht assen, der Gazelle, dem Löwen, dem Adler, und es ist gewiss, wenigstens für die Urzeit, falsch, wenn

[1]) Vgl. Robertson Smith, l. c.

Baudissin u. A. in allen von den Semiten für heilig gehaltenen und als solche von der Kunst dargestellten Thieren, wie namentlich dem Löwen und dem Adler, nur Attribute der Himmelsgottheiten sehen. Umgekehrt lehrt uns die Kosmogonie der Naturvölker Centralbrasiliens, dass in alter Zeit vielmehr die Sonne als Besitz des Adlers und Geschenk desselben an die übrige Welt erscheint. Der grosse Vogel, der von der Erde zum Himmel hinaufsteigt, ist das prius, die Hauptsache in dieser kindlichen Weltauffassung; die Sonne selbst steht erst in zweiter Reihe, als ein ferneres Ding, und ist demgemäss auch, wie der Mond, nur ein Ball aus Vogelfedern.

4. Idolatrie.

(Idole oder Puppen? Bedeutung der Idole. Verbreitung und religionsgeschichtliche Stellung der Idolatrie nach Lubbock und Tylor.)

Unter den Werken der prähistorischen Bildkunst in Europa stehen kleine plastische Arbeiten nach Zahl und Alter weit voran. Es wird sich zeigen, dass namentlich in einem gewissen Länderkreise, der den Süden und Südosten umfasst, demnach in weiterem Sinne als mittelländischer bezeichnet werden darf, die Plastik frühzeitig einen Vorsprung gewinnt. Diese Länder, welche schon in der jüngeren Steinzeit und den ältesten Metallperioden (Kupfer- und Bronzezeit) plastische Bildwerke besassen, sind augenscheinlich höheren Cultureinflüssen, wie sie aus der ägäischen und der überseeisch-orientalischen Welt geübt wurden, leichter zugänglich gewesen als z. B. Skandinavien und Britannien, wo solche Arbeiten bis ans Ende der älteren Bronzezeit fehlen.

Gewöhnlich werden die kleinen plastischen Arbeiten der prähistorischen Kunst, hauptsächlich mit Rücksicht auf ihre rohe schematische Bildung, als „Idole“ bezeichnet; daneben sind sie hin und wieder mehr geringschätzig als Spielzeug für Kinder betrachtet worden. Die letztere Ansicht ist ganz zu verwerfen; denn unmöglich kann die bildende Kunst damit begonnen haben, für die vermeintlichen Bedürfnisse der Kleinen Sorge zu tragen. Die Spiele der Jugend sind Nachahmungen des Treibens der Erwachsenen. Echt primitive Spielzeuge sind daher kleine Bogen und Pfeile, mit denen die Knaben schiessen lernen, allenfalls noch Wägelchen u. dgl., nicht aber Puppen. Wenn heute bei Naturvölkern Puppen als Spielzeug vorkommen, so sind derartige Gebilde ursprünglich gewiss zu anderen Zwecken angefertigt worden und erst allmälig, in Folge Verlustes ihrer Urbedeutung, zum Zeitvertreib der Kleinen herabgesunken. Der Geisteszustand des echt primitiven Naturmenschen lässt die Annahme gar nicht zu, dass man die ältesten Nachbildungen der Menschengestalt Kindern zu beliebigem Gebrauch in die Hände gegeben habe. Was bedeuten also jene scheinbaren „Puppen“? Sind sie wirklich Idole? In der That ist noch kaum eine Prüfung erfolgt, ob wir es hier mit alten Götzenbildern zu thun haben. Es dürfte also berechtigt sein, auf diese Frage einzugehen.

In der älteren Steinzeit fehlen sichere Götzenbilder oder Idole vollständig: die Kunst dieser Zeit hatte einen profanen Charakter. Dagegen erweckt von der jüngeren Steinzeit an die Mehrzahl der erhaltenen Bildwerke den Gedanken an eine religiöse Bedeutung. Dass sie eine solche gehabt, scheint nach dem Geisteszustand des Naturmenschen, und zwar gerade nicht des am tiefsten stehenden, von vornherein sehr glaubhaft. In jenem Geisteszustand ist die weit verbreitete Auffassung begründet, dass jedes Abbild eines belebten Gegenstandes leicht die Seele des letzteren oder einen Theil derselben in sich aufnimmt. Wozu wäre es sonst da? Deshalb kommt es bei Naturmenschen vor, dass sie sich fürchten, abgebildet zu werden, weil sie glauben, dass der Besitzer des Bildes damit die Herrschaft über ihre Seele oder einen Theil derselben gewinne. So hat man auch die Götzenbilder der primitiven Menschheit aufzufassen. Sie sind, wie Waitz[1]) sich ausdrückt: „nicht Stellvertreter der Götter, sondern Gegenstände, in welchen der Gott mit Vorliebe Platz nimmt, und die ihn zugleich dem Lebenden sinnlich gegenwärtig zeigen".

Die ältesten Götzenbilder sind daher Werkzeuge der Geisterbannung. Der Geist ist gebannt, wenn er in einen bestimmten Sitz eingeht, sei es, dass er in eine Gottheit aufgeht oder von ihr verschlungen wird, sei es, dass er, wie wir sagen, im Grabe Ruhe findet. Die Denkmäler, Bildsäulen und Grabstelen der Todten sind anfänglich nicht blosse Erinnerungszeichen, sondern Sitze der Geister und werden als solche behandelt, gesalbt, getränkt, bekränzt. Indem man in ihnen die Bannsitze der Seele sah, war man bald dahin gekommen, ihnen die Gestalt zu geben, unter welcher man sich die Seele sichtbar vorstellte, also Menschen- oder Thiergestalt. Ursprünglich auf das Grab gewälzt, um den Todten an der Wiederkehr zu hindern, wird der Stein oder Baumstamm von selbst zur Wohnung der beruhigten Seele. Noch sicherer ist die Bannung vollzogen, wenn das Stein- oder Holzgebilde die Gottheit darstellt, welche die Seele des Todten aufgenommen, das mütterliche Wesen, in dessen Schooss alles Geborene zurückkehrt. Hat man aber einmal Bilder der Geister und glaubt man in ihnen die Seele des Dargestellten gebannt, so werden solche Geisterbilder auch zu anderen Zwecken gefertigt als zu Grabmälern. Man stellt sie in der Hütte auf, man trägt sie am Leibe als segenspendenden Schmuck, und man legt sie auch in die Gräber, die Wohnsitze der Todten. In solchen Bildern glaubt der Besitzer und Träger die göttliche Kraft selbst an sich genommen zu haben und damit wie mit einem dienstbaren Geiste schalten zu können. Unentbehrlich sind solche Bilder dem Zauberpriester, dem Schamanen, unentbehrlich aber auch der blinden Menge. „Es mag der Bildhauer oder Maler noch so sehr in der Gottesdarstellung die Menschengestalt verklären, das sinnliche Abbild wird vor der verehrungsgierigen Menge alsbald zum Abgott, der seine Wunder verrichtet, der als bewegliche Sache in das Eigenthum der Gemeinde übergeht und schliesslich durch die Thorheit der Mehrzahl zum Fetisch heruntersinkt" (Peschel, Völkerkunde[2], S. 270). Dieses immer wieder Eintretende ist aber das Anfängliche. Das Streben, der gläubigen Menge Glaubwürdiges zu

[1]) Anthr. d. Naturv. II, S. 183.

bieten, führt vom anikonischen Fetischismus nothwendig zum ikonischen. In diesem letzteren bietet die Kunst das absolut Erforderliche, nicht mehr; und daher, nicht so sehr aus dem Unvermögen, schreibt sich die Kindlichkeit der ältesten religiösen Kunst. Das Talent zu naturwahrer Zeichnung möchte vielleicht bei Einzelnen vorhanden gewesen sein; aber welchen Sinn hätte es gehabt, damit hervorzutreten und die Geister zu verwirren? Es ist sogar anzunehmen, dass derlei für den unberufenen Künstler üble Folgen gehabt hätte. Wahrscheinlich aber dachte in prähistorischer Zeit Niemand an Fortschritt und Verbesserung, und das einzige Streben war, Alles so zu belassen und zu erhalten, wie es war.

Die Ethnologen sind übereinstimmend der Ansicht, dass der Besitz von Götzenbildern, ob sie nun auf eigener Erfindung oder Entlehnung beruhen, überall schon eine etwas höhere Stufe religiöser und materieller Cultur anzeigt. Lubbock[1]) statuirt folgende Primärstadien des religiösen Lebens: 1. den Atheismus (das Fehlen aller religiösen Begriffe, richtiger als eine Art primitiven Polytheismus zu bezeichnen), 2. den Fetischismus (worunter er die Verehrung beseelt gedachter, aber nicht von Menschenhand figural geformter Gegenstände versteht), 3. den Totemismus, 4. den Schamanismus, 5. die Idolatrie oder den Anthropomorphismus. Die Idolatrie „verleiht den Göttern eine menschliche Gestalt, sie sind der Ueberredung zugänglich und bilden einen Theil der Natur, haben dieselbe jedoch nicht erschaffen und werden durch Statuen und Götzenbilder veranschaulicht“.

Die Aufstellung jener Altersfolge, wonach die Idolatrie erst die fünfte Stelle in der Entwicklung des religiösen Lebens einnimmt, unterliegt den schwersten Bedenken. Zumal der von Lubbock behauptete Gegensatz zwischen Fetisch und Idol besteht nur in der künstlichen Theorie des Genannten. Lubbock sieht im Fetischismus einen Angriff auf die Gottheit, in der Idolatrie einen Act der Unterwerfung unter dieselbe, einen rohen allerdings, aber doch einen demüthigen. Daher sollen diese beiden Formen nicht nur verschieden, sondern einander entgegengesetzt sein, so dass sich Idolatrie nicht unmittelbar aus dem Fetischismus entwickeln könne. Dies ist offenbar ausgeklügelt. Unter den Begriff „Fetisch“ fällt ein weiterer Kreis von Gegenständen, unter welchen sich auch Idole befinden können. Das Wort „Idol“ bezieht sich nur auf die Form des Cultgegenstandes, nicht auf den Geist, in dem derselbe verehrt wird. Fetischismus bezeichnet etwas Innerliches, Idolatrie etwas Aeusserliches. Menschen- und Thierbilder können, unbeschadet ihres künstlerischen Gehaltes, Gegenstände fetischistischer oder höherer Auffassung sein. Das ist Sache des religiösen Subjectes, nicht des künstlerischen Objectes. „Sobald die Religion,“ meint Lubbock, „einen geistigeren Charakter annimmt, sobald sie Treue sowohl wie Hingabe, Glauben sowohl wie Schwärmerei in sich schliesst, dann fasst der Mensch die Gottheit zuerst als ein Wesen auf, das ihm an Gestalt, Charakter und Eigenschaften gleicht, aber ihn an Weisheit und Macht übertrifft; das ist der Grund, warum die Götter auf dieser Stufe anthropomorphisch sind.“ Diese

[1]) Die Entstehung der Civilisation und der Urzustand des Menschengeschlechtes, S. 172.

Auffassung ist offenbar deductiv aus der Betrachtung höherer Religionsformen, in welchen Menschenbilder als Cultgegenstände bis auf den heutigen Tag vorkommen, entwickelt.

Wie aber dann, wenn ein bildloses Volk von einem kunstübenden den Bilderdienst übernimmt? Steigert sich dadurch die Auffassung des Göttlichen? Ist es nicht möglich, ja sicher vielfach vorgekommen, dass von fetischistischem Geist beherrschte Völker, Volksclassen oder Einzelpersonen Vorstellungen und Cultobjecte sich angeeignet haben, die an ihrem Ursprungsort einer reineren Quelle entsprungen sind? In diesem Falle wird die Bildform an dem Geiste wenig ändern, und zahlreiche Beispiele lehren uns ja, dass die Idolatrie keineswegs überall eine Unterwerfung unter das Göttliche bedeutet, sondern vielfach tyrannisch mit demselben verfährt. Aber auch die erste Aufstellung eines menschenähnlichen Fetisches braucht nicht nothwendig mit einer reineren Auffassung des Gottesbegriffes Hand in Hand zu gehen. Sie ist vielmehr Sache der Sinnlichkeit und der Lebhaftigkeit der Phantasie als der Erhebung des Geistes in eine höhere ethische Sphäre. Die ältesten anthropomorphen Götterbilder sind vermuthlich in menschenähnlichen Naturdingen (Bäumen, Steinen, Wurzeln u. dgl.) geschaut worden, weil diese einer immanenten, uralten Vorstellung von der Gestalt der Geister entgegenkamen. Aus der Anlehnung an solche Naturgebilde erwuchs dann allmälig die bildende Kunst der götzendienerischen Völker.

Lubbock zählt eine grosse Menge von wilden Völkern auf, welche keine Idole haben. Dies ist eine schon von Lafitau bemerkte Thatsache. („On peut dire en général, que le grand nombre des peuples sauvages n'a point d'idoles," Mœurs des Sauvages Américains I, 151.) Zu diesen götzenbildlosen Völkern gehören die in profaner Kunstübung wohlerfahrenen Eskimo, bei welchen es auch Puppen als Kinderspielzeug geben soll, dann die canadischen und mit wenigen Ausnahmen alle nordamerikanischen Indianer, in Afrika fast alle Neger der Ostküste, die Kaffern und Betschuanen. Die zahlreichen Idole der Westafrikaner lässt Lubbock nicht als solche, sondern nur als Fetische in Menschengestalt gelten. Was ist aber ein Fetisch in Menschengestalt Anderes als ein Idol? Die Eingebornen des Königreiches Kakongo südlich von Loango verbrannten während einer Pestzeit ihre Idole und sagten: „Wenn sie uns in dieser Noth nicht helfen, wie werden sie es bei anderen Gelegenheiten thun?" Die Eingebornen am Congo stellen ihre Idole ins Feld, damit sie die keimende Ernte beschützen; dies ist nach Lubbock die Verrichtung eines Fetisches, nicht eines „echten Idols". Auch in Asien gibt es viele bildlose Völker, und selbst die Inder und Chinesen sollen erst in historischer Zeit zum Bilderdienst vorgeschritten sein. „Man kann es fast als eine ausnahmslose Regel aufstellen, dass die staatlichen Verhältnisse sich eher zur Monarchie als die religiösen zur Idolatrie entwickeln." Die allmälig wachsende Macht der Häuptlinge und Könige, meint Lubbock, hat die Vorstellung des Volkes an menschenähnliche Göttergestalten gewöhnt und den sterblichen Machthabern göttliche Ehren verschafft. Die Vorstellungen von der Gottheit und dem irdischen Monarchen fliessen leicht zusammen und führen zur Ausstattung der einen wie des anderen

mit neuen Zügen; aber lange, bevor dies geschehen kann, muss die Gottheit menschenähnlich gedacht werden; ja es ist strenggenommen kein Zeitpunkt anzugeben, in welchem sie nicht so gedacht worden ist.

Die Idolatrie steht auch nach Lubbock's Ansicht in engem Zusammenhang mit dem Ahnendienst, und wenn wir in diesem den Ursprung der Religionen erkennen dürfen, bleibt uns für die ältesten sinnlichen Vorstellungen von der Gottheit fast nur die Wahl zwischen der Thier- und der Menschengestalt. Man sucht das Gedächtniss der Todten durch rohe Bildwerke zu erhalten. Indianische Grabplatten zeigen das umgekehrte Totemthier und pictographische Aufzeichnungen über die Thaten des Verstorbenen. Die Ostjaken schnitzen dagegen Holzfiguren ihrer verstorbenen Vornehmen, und bei Gedächtnissmahlzeiten setzt man auch diesen Bildnissen Speise vor. Frauen, welche ihre Männer verloren haben, bedienen sich ähnlicher Bildwerke, welche sie zu Bette bringen, schmücken und mit Speisen bedienen. Nach einem anderen Bericht verfertigt man von verstorbenen Familienmitgliedern hölzerne Abbilder, welche in der Jurte aufgestellt und eine Zeitlang durch Liebkosungen und Nahrungsgaben geehrt, nach dieser Zeit aber beerdigt werden. Nur beim Tod eines Schamanen, den das Standesinteresse in dauerndem Andenken zu halten gebietet, wird der bekleidete Holzblock immerwährend heilig gehalten. In geweihten Jurten, welche zahlreich in der Nähe der Flüsse stehen, werden diese Götzenbilder auf Geheiss der überlebenden Standesgenossen angebetet und empfangen die Opfer der Gläubigen. Nur in einer dieser Jurten soll sich das Bild einer Frau befunden haben.

Es ist fraglich, ob sich die Idolatrie aus dem Gebrauch menschenähnlicher Denkmäler Jüngstverstorbener, oder ob sich diese Sitte umgekehrt erst aus der mit Bilderdienst verbundenen Ahnenverehrung entwickelt habe. Lubbock citirt als Stütze seiner Ansicht den Verfasser der „Weisheit Salomonis", der von den Götzen- und anderen Menschenbildern sagt: „Von Anfang an sind sie nicht, werden auch nicht ewig bleiben; sondern durch eitle Ehren der Menschen sind sie in die Welt gekommen und darum erdacht, dass die Menschen eines kurzen Lebens sind. Denn ein Vater, so er über einen Sohn, der ihm allzufrüh dahingenommen ward, Leid und Schmerz trug, liess ein Bild machen und fing an, den, der ein todter Mensch war, nun für einen Gott zu halten und stiftete für die Seinen einen Gottesdienst und Opfer. Darnach mit der Zeit ward solches gottlose Wesen für ein Recht gehalten, dass man auch musste Bilder ehren auf der Tyrannen Gebot. Desgleichen, welche die Leute nicht konnten unter Augen ehren, darum dass sie zu ferne wohneten, liessen sie aus fernen Ländern das Angesicht abmalen und machten ein löbliches Bild des herrlichen Königs, auf dass sie mit Fleiss heucheln möchten dem Abwesenden, als dem Gegenwärtigen. So trieb auch der Künstler Ehrgeiz die Unverständigen zu stärken solchen Gottesdienst. Denn welcher den Fürsten wollte wohl dienen, der machte das Bild mit aller Kunst auf das Feinste. Der Haufe aber, so durch solches feine Gemächte gereizt ward, fing an, den für einen Gott zu halten, welcher kurz zuvor für einen Menschen geachtet war." Diese biblische Stelle enthält jedoch keine Zeugnisse über den Ursprung des Götzendienstes,

sondern nur Erwägungen über die Formen desselben in historischer Zeit. Gerade die historischen Formen der Idolatrie werden wir aber vielleicht mit Recht für die jüngeren halten dürfen. Hieher gehört die Aufstellung menschenähnlicher Grabdenkmäler. Die ältesten religiösen Bildwerke Europas machen, wie wir an zahlreichen Beispielen sehen werden, durchaus nicht den Eindruck, als ob sie zur Erinnerung an Jüngstverstorbene angefertigt worden wären; vielmehr tragen sie alle Kennzeichen echter Götterbilder. Es scheint also, dass die Sitte, von Personen, welche man noch lebend gekannt, nach dem Tode derselben Bilder aufzustellen und ihnen in dieser Gestalt Cultpflege angedeihen zu lassen, aus Bräuchen stammt, welche früher ausschliesslich Gottheiten (längstverstorbenen Ahnen) der betreffenden Stämme gewidmet waren. Mit anderen Worten: durch die Götterverehrung war im Laufe der Zeit eine Form geschaffen worden, in welcher später und bis auf unsere Zeit auch andere Todte apotheosirt worden sind. Der Jüngstverstorbene hat ja zunächst noch seinen Körper (wenn dieser auch im Grabe liegt); es wäre also überflüssig, ihm einen neuen todten Leib aus fremdem Stoff zu bilden. Auch die ältesten Grabdenkmäler in Menschengestalt werden nicht eigentlich als Bilder des Verstorbenen gedacht worden sein, sondern als solche der Gottheit, in deren Reich man den Todten eingegangen wähnte, und die man zum Heile der abgeschiedenen Seele an der Ruhestätte des Verstorbenen pflegte und verehrte. Die nähere Betrachtung der alteuropäischen Plastik wird dies hoffentlich ausser Zweifel stellen.

Richtiger als Lubbock urtheilt Tylor über die Stellung der Idolatrie in der religiösen Entwicklung des menschlichen Geistes. „Der Götzendienst," sagt er,[1]) „nimmt in der Geschichte der Religion eine bemerkenswerthe Stelle ein. Er gehört kaum der niedersten Wildheit an, die ihn noch nicht erreicht zu haben scheint, so wenig wie der höchsten Civilisation, die ihn schon verworfen hat. Er steht vielmehr zwischen beiden und erstreckt sich von den höheren Stufen der Wildheit, wo er zuerst deutlich auftritt, bis zu einem mittleren Grad der Civilisation, wo er seine äusserste Entwicklung erreicht, um von da an sich nur als hinschwindendes Ueberlebsel fortzusetzen und zuweilen in ausgedehntem Masse wieder aufzuleben. Trotzdem lässt sich die so bezeichnete Stellung nur schwer genau fixiren; der Götzendienst scheint vielmehr auch auf den höheren Stufen der Wildheit nicht gleichmässig vorzukommen; er gehört z. B. in voller Ausbildung den Gesellschaftsinsulanern an, fehlt dagegen auf den Tonga- und Fidschiinseln. Auch bei höheren Nationen fällt seine Gegenwart durchaus nicht nothwendig mit besonderen nationalen Verwandtschaften oder bestimmten Culturgraden zusammen: man vergleiche z. B. den götzenanbetenden Hindu mit seinem ethnischen Verwandten, dem götzenhassenden Parsi, oder den Abgötterei treibenden Phöniker mit seinem ethnischen Verwandten, dem Israeliten, bei dem das zeitweilige Zurückfallen in den verbotenen Götzendienst stets als Schande in Erinnerung blieb. Ja, auch seine Tendenz, wieder aufzuleben, steht der Ethnographie hindernd im Wege. Die alte vedische Religion scheint die Idolatrie nicht anzuerkennen, und doch ge-

[1]) „Die Anfänge der Cultur" II, S. 168.

hören die modernen Brahmanen, die sich als Befolger der vedischen Lehre bekennen, zu den grössten Götzendienern der Welt. Das Urchristenthum verwarf keineswegs das jüdische Verbot der Bilderverehrung, und doch wurde dieselbe im Christenthum immer häufiger und besteht noch in weiter Ausdehnung und tief eingewurzelt fort. . . . Die alte und zugleich grösste Schwierigkeit bei der Untersuchung dieses Gegenstandes liegt darin, dass ein Bild selbst für zwei Gläubige, die nebeneinander davor knieen, zwei ganz verschiedene Dinge darstellen kann; dem einen kann es nur ein Symbol, ein Porträt, ein Memento sein, während es dem anderen ein vernünftiges handelndes Wesen ist, kraft eines Lebens oder Geistes, der in ihm wohnt und durch dasselbe thätig ist."

So weit können wir Tylor nur zustimmen. Derselbe hält jedoch die Auffassung des ersten seiner beiden Gläubigen für diejenige, welche ursprünglich zur Herstellung solcher Bildwerke geführt habe, und diese Meinung können wir nicht theilen. Er glaubt nicht, dass die ältesten von Menschenhand gefertigten Götzenbilder ihren Urhebern als lebende oder sogar handelnde Dinge erschienen. Es sei vielmehr sehr wahrscheinlich, dass der ursprüngliche Zweck des Bildes einfach der gewesen sei, als Zeichen oder Darstellung irgend einer göttlichen Persönlichkeit zu dienen, und gewiss habe sich dieser anfängliche Charakter mehr oder weniger durch die lange Geschichte der Bilderverehrung hindurch in der Welt erhalten. Es sei erst eine zweite Stufe der Entwicklung, wenn das einst blos darstellende Bild in ein handelndes Fetischbild übergehe. Wenn aber, wie wir annehmen, die künstlich gebildeten Götzen schrittweise aus natürlichen Gebilden, d. h. aus Fetischen, hervorgegangen sind, so ist in der Entwicklung keine Stelle für ein n i c h t beseelt gedachtes Bild. Die ohne Anlehnung an ein Naturgebilde frei von Menschenhand verfertigten Götzengestalten, wie etwa Thonfiguren, stehen ja gewiss nicht am Ausgangspunkte der ganzen Entwicklung, welcher vielmehr von rohen Holz- oder Steinsäulen (Pfeilern, Klötzen u. s. w.) eingenommen wird.

Auch der Beginn der Umgestaltung des Naturgebildes in ein Kunstgebilde ist keine freie Behandlung des ersteren als Rohstoff wie in der vorgeschrittenen Kunst. Der Anfang umbildender Beschäftigung mit dem geheiligten Naturobject ist eine Art Puppenpflege, wodurch allerdings auch die äussere Form derselben verändert wird, z. B. Bestreichen mit Farbe (Blut), Begiessen mit Oel und Trankopfern, Behängen mit Schmuck, Bestecken mit Federn, Anlegen von Gürteln, Binden, Kleidern u. s. w. Durch solche Culthandlungen wird das Naturgebilde zu einem Idol, ehe noch eine Hand gerührt wurde, um demselben Gesichtszüge anzupinseln, Gliedmassen u. dgl. anzuschnitzeln. Keineswegs aber hat es dadurch aufgehört, Wohnsitz des Geistes zu sein, keineswegs ist es zur blossen Darstellung, zum Sinnbild der Gottheit geworden. Aus jenen Culthandlungen kann sich dann leicht die Nachhilfe entwickeln, durch welche der Klotz menschenähnlicher und zuletzt zur vollkommen deutlichen Menschengestalt ausgearbeitet wird. Zur Anbringung der Bänder, Perlenschnüre, Federn und des sonstigen Putzes dient es, wenn die Einziehungen und Ausladungen des Menschenkörpers, an welchen diese Schmuckformen erscheinen, auch an

dem rohen Cultgegenstand künstlich nachgebildet werden. So kommt man auf mechanischem Wege, fast automatisch vom anikonischen zum ikonischen Idol.

Die aus freigewählten Materialien (Stein, Thon u. dgl.) hergestellten kleineren Idole, welche uns allein erhalten sind, während die grösseren Cultbilder verloren gingen, sind als Nachbildungen der letzteren aufzufassen, nicht etwa als Versuche origineller Gestaltung einer bestimmten Idee von der Gottheit. In Folge der allmäligen Vergrösserung der Geschlechtsgenossenschaften sondert sich von jedem ursprünglichen Cultbezirke eine Anzahl kleinerer Cultstätten ab. Diesen Ausstrahlungen entsprechen die kleineren, von Hause aus als Kunstwerke angelegten Cultobjecte. Sie verhalten sich zu ihren Vorbildern ähnlich wie die zahlreichen, in alle Welt hinausflatternden Wiederholungen wunderthätiger Bildwerke, welche an Wallfahrtsorten mit besonderer Inbrunst verehrt werden. Man glaubt offenbar, dass auf diese „Repliken" ein Theil der Wirksamkeit des Urbildes übergehe. So werden diese Abbilder auch heute noch vom Volke angesehen und behandelt. Dass man sie vom Ursprungsorte holt und dort weihen lässt, zeigt deutlich, dass man annimmt, ein Funke von dem Geiste, der die Urgestalt beseelt, könne auch in diese Nachbildungen übergehen.

In Folge verschiedener Umstände — des exponirten Standortes, des vergänglichen Materials, der Grösse, der Zerstörungswuth feindseliger Neuerer — sind uns eigentliche Cultbilder aus prähistorischer Zeit, wie zum Theil auch aus dem classischen Alterthum, nicht erhalten. Wir besitzen nur schwache Nachklänge, die aus Gräbern und Ansiedlungsschichten stammen. Ueber die Verehrung roher Klötze, Pfähle, Steine berichten übereinstimmende Nachrichten aus dem Alterthum und aus dem Kreise der modernen Naturvölker.[1]) Auftreten und Entwicklung der Idolatrie zeigt sich nach Tylor am deutlichsten unter den eingebornen Rassen Amerikas. Bei vielen der am tiefsten stehenden Stämme (Feuerländer, Botokuden u. A.) gänzlich fehlend, erscheint sie erst „auf den höheren Stufen der Wildheit", so „wenn z. B. brasilianische Stämme in ihren Hütten oder an einsamen Wohnplätzen ihre winzigen vom Himmel stammenden Wachs- oder Holzfiguren aufstellen, oder wenn die Mandanen Nordamerikas unter Heulen und Wehklagen vor Puppen aus Gras und Häuten ihre Gebete verrichten, oder wenn die geistigen Wesen der Algonkinen (die Manitu oder Oki) durch die geschnitzten hölzernen Köpfe oder vollständigeren Abbilder, denen man Verehrung und Opfer brachte, dargestellt und in der Sprache damit identificirt werden. Bei den Virginiern und anderen von den höher cultivirten südlichen Stämmen hatten diese Idole sogar Tempel als Wohnungen. Die Entdecker der Neuen Welt fanden die Idolatrie als eine angenommene Institution bei den westindischen Insulanern; diese vollkommenen Animisten sollen ihre kleinen Götzenbilder in der Gestalt geschnitzt haben, in welcher ihnen, wie sie glaubten, die Geister erschienen waren, und einzelne Figuren trugen auch die Namen von Vorfahren zum Andenken an dieselben. Die Bilder von solchen Cemi oder Geistern, zum Theil thierisch, meist aber von menschlichem Typus, wurden zu Tausenden aufgefunden, und es wird sogar

[1]) Vgl. Tylor, l. c., S. 165.

berichtet, dass auf einer Insel in der Nähe von Haiti eine Bevölkerung von Idolmachern lebte, welche besonders Bilder von Nachtgeistern verfertigte". In den Berichten über Opfer, Orakel, Wunder ist die Gottheit von dem Idol nicht zu trennen.

Es scheint, dass auch in Altamerika die Idolatrie von den höher cultivirten centralen Länderräumen nach Nord und Süd ausstrahlte. Im peruanischen Reiche stand die Idolverehrung in höchster Blüthe. Die niederen Gottheiten wurden als vollständige Menschenfiguren, die obersten, Sonne und Mond, als Scheiben mit menschlichen Gesichtern dargestellt. Auch sonst beobachtet man bei Idolen ein unverhältnissmässiges Ueberwiegen des Kopfes und namentlich des Gesichtes als der anerkannten Hauptsache vor den übrigen Körpertheilen. Daher die enorme, maskenförmige Bildung des Antlitzes bei vielen Götzenbildern, wovon sich die prähistorische Plastik Europas nie ganz freigemacht hat. Eine Figur ohne Kopf, wie etwa die paläolithische Elfenbeingestalt eines Weibes von Laugerie-Basse,[1] ist daher als Idol undenkbar. In der Zeichnung, die nach anderen Gesetzen verfährt, tritt dagegen oft das Umgekehrte ein, und der Kopf erscheint winzig (als Punkt oder kleiner Kreis), während der Rumpf oder die Glieder unmässig lang werden.

Die Idole der von den Inkas unterworfenen Nachbarstämme wurden nach der Hauptstadt gebracht und dort im Pantheon der peruanischen Gottheiten aufgestellt. In dem anderen grossen altamerikanischen Culturreich, in Mexico, standen die kleineren Götzenbilder in den Häusern, an Strassenecken, auf Hügeln und anderen öffentlichen Plätzen und empfingen dort die Gaben der Vorübergehenden. In eigenen Tempeln aber ragten die Bildsäulen der grossen Gottheiten, welche durch Tänze und Aufzüge, Thier- und Menschenopfer geehrt, erheitert und genährt wurden.

Blicken wir von Amerika hinweg und über die Ostgrenzen der alten Cultur hinaus, so finden wir bei den Jägerstämmen der Weddas, Mincopie, der Australier und Tasmanier keine Spur von Bilderdienst. Von den Tasmaniern schreibt Milligan:[2] „Sie waren Polytheisten" (i. e. dasselbe, was Lubbock „Atheisten" nennt), „d. h. sie glaubten an Schutzengel oder Geister und an eine Mehrheit von mächtigen, aber im Allgemeinen böse angelegten Wesen, welche die Schluchten und Höhlen der Gebirge bewohnten und zeitweise auch in hohlen Bäumen oder einsamen Thälern ihren Aufenthalt nahmen. Einigen wenigen von diesen schrieb man grosse Gewalt zu, während die Mehrzahl ihrer Natur und ihren Eigenschaften nach den Kobolden und Elfen unseres Heimatlandes sehr ähnlich waren." Aehnliches berichtet Oldfield (l. c.) von den Urbewohnern Australiens: „Die Zahl der übernatürlichen Wesen, die sie verehren, und die man fürchtet, wenn nicht liebt, ist ausserordentlich gross; nicht nur der Himmel ist von ihnen erfüllt, sondern sie bevölkern auch die ganze Oberfläche der Erde; jedes Dickicht, die meisten Gewässer und alle felsigen Orte strotzen von bösen Geistern." Aehnlich werden wir uns die Religiosität

[1] Cartailhac, La France préhist., S. 76, Fig. 37.
[2] Bei Tylor, l. c., S. 187.

der Pygmäenstämme Centralafrikas und der Buschmänner im Süden dieses Continents zu denken haben. Das ist „demokratischer Animismus“, und eine solche Stufe des Glaubens ist für die Ausbildung der religiösen Kunst völlig ungeeignet, mag im übrigen, wie bei den Buschmännern, einigen australischen Stämmen und bei den westeuropäischen Jägerstämmen der Quartärzeit Kunstbegabung und Kunstübung herrschen oder nicht.

Bei den pflanzenbauenden Bewohnern der Südseeinseln ist dagegen Idolverehrung vielfach beobachtet worden. Auch hier beruht sie nach Tylor (l. c., S. 174) lediglich auf der Idee der „Geistereinkörperung“. „So errichten die Neuseeländer Idole zum Andenken an verstorbene Personen in der Nähe des Begräbnissplatzes, sprechen leidenschaftlich mit ihnen, als ob sie noch am Leben wären, werfen ihnen Kleider zu, wenn sie vorübergehen, und bewahren in ihrem Hause kleine geschnitzte hölzerne Bildnisse auf, deren jedes dem Geiste eines Vorfahren geweiht ist. Man glaubt ganz bestimmt, dass ein solcher Atua oder Geist eines Vorfahren in die Substanz eines Abbildes eingehe, um mit den Lebenden im Verkehr zu bleiben. Ein Priester kann durch Wiederholen von Zaubersprüchen den Geist veranlassen, in das Idol hineinzufahren, das er sogar an einer um den Hals gewundenen Schnur ziehen kann, um seine Aufmerksamkeit zu fesseln.“ Dies ist Schamanismus. Auf den Gesellschaftsinseln gelten die geschnitzten Holzbilder an Begräbnissplätzen nicht für blosse Denkmäler, sondern für Wohnsitze der abgeschiedenen Seelen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch die alteuropäischen Flachgräber einst mit geschnitzten Holzpfählen besetzt waren, in welchen man sich die Geister sesshaft dachte. Nur so war es auch zu vermeiden, dass man in der Gräberanlage eine gewisse Ordnung einhielt und bei neuen Beisetzungen die alten nicht zerstörte, was nur höchst selten geschehen ist. Natürlich ist uns von solchen Grabmälern nichts erhalten, so dass wir keinerlei Vorstellung davon besitzen. Aber auch auf den Spitzen der Tumuli können solche Zeichen gestanden haben, die sich, wenn sie aus Stein waren, wie die Kamene babe Russlands, zum Theil noch erhalten haben. Die Grösse der polynesischen Idole variirt von wenigen Zollen bis zu 6 und 8 Fuss Länge. Von den Tii oder Todtengeistern werden die Tu oder Gottheiten höherer Ordnung unterschieden. Wie ein elektrischer Funke springt der Geist in das Bild und aus demselben in den Priester oder in ein Thier, ja sogar in einen todten Gegenstand, der dann für beseelt gilt und seine Seele wieder an einen dritten Gegenstand, etwa ein neues Idol, abgeben kann. Tylor bemerkt hiezu, dass hier das reine Fetischthum, welches sich mit einer Feder, einem Stein oder dergleichen als Cultgegenstand begnügt, neben der Verehrung eines künstlich gebildeten Idols auftritt. „Bei den westlichen Sarawakstämmen machen die Priesterinnen rohe Vogel- (d. i. wohl Seelen-) Figuren, die keiner ausser ihnen berühren darf; von diesen glaubt man, dass sie von Geistern bewohnt werden.“ Sie spielen bei den grossen Erntefesten, wo sie bündelweise vorkommen, eine Rolle. Bei einigen Dajakstämmen Borneos werden rohe Figuren von nackten Männern und Frauen einander gegenüber an den Wegen zu den einzelnen Hütten aufgestellt, um feindliche Einflüsse von denselben fernzuhalten. Wer sie berührt, verfällt sicher in schwere Krankheit. Bei den

Ostjaken und Samojeden finden sich neben roh behauenen Steinen oder Holzklötzen auch schon metallene Götzenbilder, wie sie in Alteuropa von der ersten Eisenzeit an auftreten. Sie gehören Einzelnen, ganzen Familien oder Stämmen, man findet sie daher in Jurten, heiligen Hainen, in der Nähe von Jagdplätzen und Fischwässern.

Sogar zum Zweck der Austreibung werden Geister in Bilder eingekörpert. In Westafrika werden aus Stroh und Lumpen Thier- und Menschenfiguren gemacht, in welche die bösen Geister getrieben werden. In dieser Gestalt schafft man sie dann leicht über die Stammesgrenzen. In Siam vertreibt man Krankheitsgeister in Gestalt von Thonfiguren, welche auf Bäumen, an Strassen oder, in Körben, mit Nahrung versehen, auf dem Wasser ausgesetzt werden. In Indien fabricirt man zu Tausenden kleine hohle Thonfiguren, in welchen die Gottheit auf die Einladung eines Brahmanen Wohnung nimmt. Nach der Ceremonie der Einführung fügt der heilige Mann noch besonders die Augen und den Athem in das Bild ein.

Dies sind Beispiele von Idolatrie bei aussereuropäischen Völkern, die lange nicht mehr auf der untersten Primärstufe standen und stehen. Sie dürften genügen, den prähistorischen Rundbildern Europas ihren socialen Platz anzuweisen und die Bezeichnung derselben als „Idole“ zu rechtfertigen, der es auch keineswegs widerspricht, wenn wir unter jenen vorwiegend kleine, nackte oder steif bekleidete Menschen-, meist Frauenfiguren, seltener Thiergestalten und hier wieder vorzüglich Rinder- und Vogelfiguren antreffen.

Bemerkenswerth ist die Seltenheit thönerner Götzenbilder, wie sie oben aus Siam und Indien angeführt wurden. Das Vorkommen solcher Bilder in einem Theile Europas, während sie in einem anderen gänzlich fehlen, verdient volle Beachtung: sei es, dass man daraus erkennen will, wie viel von Götzenbildern aus anderem, ursprünglicherem Material uns verloren gegangen ist, — sei es, dass man nach dieser Erscheinung die fremden Einflüsse beurtheilt, welche in Europa zur Gestaltung anthropomorpher Idole überhaupt erst geführt haben.

5. Der Einfluss fremder Culturkreise.

(Europa und der Orient. Die Ableugnung orientalischer Einflüsse. Der älteste Handel mit dem Süden. Das Zwischengebiet. Die ägäische Cultur und deren Phasen.)

Im Animismus, dem Muttercult und der Totemverehrung offenbart sich der zur ältesten religiösen Bildkunst führende Geisteszustand, welcher auf der Culturstufe primitiver pflanzenbauender und thierzüchtender Menschenstämme überall und so auch im altweltlichen Völkerkreise geherrscht hat. Die Betrachtung der Idolatrie zeigt, dass die Bildformen, welche jenen Geisteszustand dauernd verkörpern, zwar nicht über die ganze Erde verbreitet sind, dass sie aber auf der genannten Culturstufe ziemlich allgemeine Anwendung finden. Man erkennt ferner, dass diese Typen nicht überall eigene Erfindungen der „Götzendiener“ sind, sondern häufig von gewissen Gebieten höherer Civilisation über die Nachbarländer verbreitet werden, wo sie — in Folge der Ge-

meinsamkeit der geistigen Grundlagen – leicht Aufnahme und Nachahmung finden.

Es frägt sich nun, ob das Letztere nicht auch in Europa der Fall war, und wir glauben zeigen zu können, dass unser Continent zum ägyptisch-vorderasiatischen Orient in gleichem Verhältnisse stand wie etwa die malaiische Inselwelt zum indischen oder viele Indianerstämme Südamerikas zum peruanischen Culturkreise.

Die gesammte Urgeschichte Europas zeigt uns ein Spiel von Culturkräften, unter welchen man drei als besonders wirksam herausheben kann. Sie herrschen zum Theile nebeneinander, zum Theile nacheinander. Es sind dies: 1. die Anfänge autochthoner primitiver Cultur, — 2. das Vordringen oder Einflussnehmen des Orients als eines Länderkreises mit früher entwickelter Civilisation, — 3. das Zurückdrängen des Orients oder seines Einflusses nach der Erstarkung der europäischen Cultur.

Um den ersten Factor in seiner Reinheit kennen zu lernen, wird man nach Möglichkeit die tiefsten Schichten orientferner Länder aufsuchen. Will man aber das Vor- und Zurückdrängen des Orients beobachten, so wird man natürlich an solchen Punkten Europas Posto fassen, wo das Spiel der Kräfte am deutlichsten zum Ausdruck kommt, nicht im Norden oder im Westen, sondern auf den südlichen Halbinseln unseres Continents.

In der Urgeschichte Südeuropas enthüllt sich ein geographisch vorbedingter Parallelismus zwischen Griechenland und Italien. Am Hellespont und am ägäischen Meere sehen wir im zweiten Jahrtausend Aehnliches vor sich gehen wie im ersten Jahrtausend an der Adria und dem tyrrhenischen Meere. Beide Gebiete haben einerseits weiter im Norden ihre gutstudirten Fundstätten, deren zahlreiche Culturschichten mehr auf localer Entwicklung beruhen (wie in Hissarlik und in der Umgebung von Bologna), andererseits weiter im Süden ihre reicheren Fundstellen, an denen der orientalische Einfluss sich in seiner grössten Stärke zeigt (wir nennen als Typen einerseits Mykene und Tiryns, andererseits die berühmten Gräberfelder Etruriens: Corneto, Vulci, Caere u. s. w.).

Diese Gebiete und Fundplätze sind es, welche für die vorgeschichtliche Metallzeit in Europa „Chronometer“ bilden: die östlichen für die Kupfer- und Bronzezeit, die westlichen für die erste Eisenzeit. Es ist kein Räthsel, warum orientalischer Einfluss während des zweiten Jahrtausends im östlichen, während des ersten im westlichen Mittelmeere blüht und gedeiht. Dies ist die einfache Folge jenes dritten Factors, der Reaction erstarkter europäischer Cultur gegen den Orient. Wo aus geographischen Gründen der orientalische Einfluss früher blüht, dort verfällt er auch wieder früher; denn der Verfall durch Erstarkung des von ihm Genährten ist seine Consequenz und sein Gesetz.

Unter den neuen Ansätzen zur Entwicklung einer Bildkunst, welche Europa nach dem Ausgang der reinen Jägerstufe hervorgebracht hat, befinden sich keine, die wir an den Beginn der jüngeren Steinzeit verlegen dürften. Die Hemmung war vollständig und anhaltend. Rohe Stein- und Baumsäulen werden im ganzen Continent als Cultgegenstände gedient haben. Merkwürdigerweise treffen wir die aufgerichteten Denksteine, welche „Menhirs“ genannt

werden, vorwiegend im Westen, wo einst die Jägerkunst geblüht, und nur dort tritt uns auch in steinernen Menschenbildern rohester Form eine jüngere Stufe dieser Entwicklung entgegen.[1]) Dabei fehlt aber alle Thonplastik, während diese in einem anderen Gebiete des Continents fast ausschliesslich vertreten ist. Wir werden daher zwei Zonen alteuropäischer Bildnerei unterscheiden: eine keramische, mehr im Süden und Osten, und eine Zone der Steinbildnerei, mehr im Westen und Norden. Die letztere ist zweifellos das ursprünglichere Kunstgebiet, während die keramische Zone mehr unter dem Einfluss eines fremden Culturkreises steht.

Dies gedenken wir in dem der Plastik gewidmeten Theile des nächsten Buches eingehender darzustellen. Wir werden zeigen, dass die Thonbildnerei nebst anderen in jenem Gebiet auftretenden Kunstformen auf Anregungen von Aussen zurückzuführen ist, welche zwar auch dem Westen nicht ganz versagt geblieben sind, dort aber doch nicht die Gestalt einer „lente infiltration“ annehmen konnten wie im Hinterland der ägäischen Welt. Ohne jene Anregungen, die man sich nach der Configuration und Weltlage unseres Continents und seiner insularen Anhängsel gar nicht wegdenken kann, hätte die Urgeschichte der europäischen Bildnerei nach dem Ablauf des reinen Jägerstadiums ganz anders verlaufen müssen, als sie thatsächlich verlaufen ist.

Prähistoriker wie Otto Tischler haben längst erkannt, dass am Ende der jüngeren Steinzeit und am Beginne der Metallzeit neuerdings ein bildkünstlerischer Zug durch Europa geht, den wir besonders in einer breiten Zone vom östlichen Mittelmeer bis an die baltischen Küsten und im Osten bis über den Ural hinaus verfolgen können, während Westeuropa ebenfalls verwandte Erscheinungen, aber in geringerer Zahl aufweist. Bemerkenswerth ist, dass auch in dieser Zeit die Plastik vorangeht; die Zeichnung folgt und entwickelt sich hauptsächlich erst in der jüngeren Bronzeperiode und in der theilweise gleichzeitigen ersten Eisenzeit.

Die Prähistoriker haben diese Kunstregungen immer an den Einfluss des Südens geknüpft. Denn wenn die neuen Formen auch wenig charakteristisch sind, so hat es doch allen Anschein, dass der ganze Aufschwung, von welchem das Wiederauftreten figürlicher Bildwerke nur eine Seite darstellt, nicht ohne die Einwirkung fremder Culturkreise vor sich gegangen sei. Diese Erscheinung fällt nämlich zusammen mit der Aufnahme der Metalltechnik, welche ebenfalls weitreichende Beziehungen zu östlichen Ländern, Ländern mit höherer Cultur, zur Voraussetzung hat.

Allerdings trägt der Aufschwung zur Metallcultur in sich selbst auch den Keim zu allerlei technischen und idealen Fortschritten. Die Quartärkunst war längst erloschen, das geometrische Ornament in seinen Anfängen ausgebildet; nun kam eine Zeit, in welcher neuerdings, aber jetzt mit ganz ungenügenden Mitteln der Darstellung, eine bildkünstlerische Tendenz hervorzutreten begann. Diese Tendenz wurde unterstützt durch den engeren Contact der einzelnen

[1]) Die altslavischen Bildsäulen Osteuropas sind zu jung, um in einer Urgeschichte der bildenden Kunst unseres Welttheiles eine Stelle zu finden.

Stämme untereinander, wie er am Ende der Steinzeit und am Beginne der Metallstufen in Folge einer natürlichen Zunahme des Handels und Verkehrs eintreten musste. Durch die Berührung der Stämme untereinander musste eine Ausgleichung der Ansichten erfolgen, welche in der Kunst nur zur rohen Nachbildung der vollen Wirklichkeit führen konnte. Die Werke der schematischen Bildkunst in Europa sind bei einer tiefen und allgemeinen Verwandtschaft in einzelnen localen Gruppen über einen so weiten Raum zerstreut — von Spanien bis Kleinasien und von der atlantischen Küste Frankreichs bis ins Innere der Ostseeländer — dass man gern zugeben wird, dieser Boden sei für die spontane Erzeugung neuer, wenn auch höchst primitiver Kunstformen hinlänglich vorbereitet gewesen.

Indessen erklärt diese Erwägung doch nicht Alles. Das Beispiel der mit den Bildwerken zum Theil vergesellschafteten neuen Ornamentformen, wie der Spirale und des Mäanders, lehrt uns nach den Ländern Umschau zu halten, welche mit solchen Neuerungen vorangingen, und deren Fortschritte naturgemäss nicht ohne Einfluss auf die mit ihnen irgendwie verbundenen Hinterlande bleiben konnten.

In dieser Frage theilen wir nicht die Ansichten S. Reinach's, der zu Gunsten einer weitausgreifenden, aber sehr schwach fundirten Hypothese die „vorclassische Sculptur in Europa“ als eine durchaus unabhängige und bodenständige Erscheinung behandelt hat.[1]) Reinach sieht in einer primitiven, ursprünglich neolithischen Cultur, welche fächerförmig von Nord- und Mitteleuropa ausstrahlte, den Keim aller Fortschritte, welche Europa bis zur Blüthezeit der mykenischen Civilisation und darüber hinaus zurückgelegt hat. Die mykenische Cultur und die nordische Bronzecultur sind für ihn parallele Erscheinungen, zwischen welche sich als räumliches Mittelglied die ungarische Bronzezeitstufe einschiebt. Nach seiner Auffassung dürfen Analogien zwischen Nord und Süd nicht auf Rechnung südnördlicher Culturströmungen gesetzt werden. So soll denn in der unten genannten Darstellung bewiesen werden, dass wir in Europa vor dem Einflusse der griechischen und der römischen Kunst eine durchaus originelle primitive Bildnerei besessen haben. Diese sei nicht, wie man früher annahm, von orientalischen (weiter nördlich von südeuropäischen) Culturformen beeinflusst worden, sondern habe durchaus spontan einen gewissen kleinen, hauptsächlich auf mechanischem Wege, aus der „Suggestion“ der belebten Figur durch die unbelebte, entstandenen Formenkreis gebildet.

Die Annahme, dass die schematische, technische Form die belebte „suggerire“, lässt sich gewiss nicht bestreiten. Die Technik ist zweifellos eine starke Quelle bildkünstlerischer Formen. Allein der chronologischen und topographischen, mit einem Worte der historischen Behandlung des Stoffes kommt es zu, zu entscheiden, wann und wo die im Bereiche der Möglichkeit liegenden Fortschritte wirklich gemacht worden sind. In diesem Punkte werden wir zu ganz anderen Ansichten gelangen, als Reinach.

[1]) „La sculpture en Europe avant les influences gréco-romaines“, L'Anthr. V 1894 bis VII 1896, auch separat, 145 pp. mit 442 Textfig. Angers 1896. Eine kleine Vorarbeit lieferte R. Forrer, „Ueber primitive menschliche Statuetten“, Antiqua, VI 1888, VII 1889.

Für die Kunst des Morgenlandes, an der sich die europäische wie an einem Stabe aufgerichtet und gehen gelernt hat, darf man dieselben urältesten Phasen voraussetzen, wie sie die europäische Kunst durchlebt hat. Aber die echten alten Zeugnisse dieser Stadien sind uns dort entweder nicht erhalten, oder sie sind noch nicht wiederentdeckt, nachdem schon in vorchristlicher Zeit Jahrtausende hoher Culturblüthe ihre Schichten darüber abgelagert haben.

In den wärmeren und menschliche Arbeit reichlicher lohnenden Gebieten der alten potamischen Culturen ist die Menschheit früher zur Sesshaftigkeit, zum Städtebau, zur Industrie, zur Gründung grösserer politischen Verbände vorgeschritten als in den meerzerschnittenen, berg- und walderfüllten Länderräumen des Westens. Historische Cultur wächst schnell, prähistorische langsam. Diese gleicht einer langen Gährung, jene zeigt in rascher Klärung, was sie werden kann und soll. Schon um die Mitte des vierten Jahrtausends vor Christo wurden nordbabylonische Könige semitischen Stammes in künstlerisch hochstehenden Reliefmonumenten dargestellt und ihre Thaten in beigefügten Inschriften erzählt. Schon um 3000 v. Chr. blühte im Nilland die Plastik in einer Frische, die sie dort später nie wieder zurückgewann.

Neben den jeweiligen Besitzern der höchsten Culturformen sassen oder streiften überall Stämme mit primitiveren Lebenserscheinungen und haben auch oft genug in den Culturgang der höher gesitteten Völker störend eingegriffen. Aus den Wüsten und Bergen, aus den Gegenden am Meere sind sie hervorgebrochen, und bei diesen zurückgebliebenen Stämmen finden sich Analogien zu den gleichzeitigen Culturformen Europas. Ja, zum Theil waren jene selbst „Völker des Nordens“, d. h. wenn nicht europäischer Herkunft und Heimat, doch wenigstens Bewohner des Zwischenbereiches, der Inseln und Küsten, auf welchen die Verbindung zwischen dem Orient und dem Occident beruht.

Man neigt heute dazu, die Cultur dieser theilweise noch unsteten und räuberischen Völker, gegenüber der orientalischen, zu überschätzen, ihre Kunst derjenigen des Morgenlandes voranzustellen. Dagegen ist vor Allem an Eines zu erinnern.

Die Kunst ist zwar eine mit unzähligen Fäden und Fasern an den Kern des Völkerdaseins geknüpfte Seite, aber doch nur eine Seite dieses Daseins. Wer über dieser Seite die anderen, namentlich Politik und Schriftthum, vergisst, läuft Gefahr, in grosse Irrthümer zu verfallen. Denn ein Irrthum ist es: höhere, jeder gleichzeitigen Erscheinung ebenbürtige Cultur in schon geschichtlichen Zeiten dort zu suchen, wo auch nur eine jener Seiten fehlt. Stolz auf die Ergebnisse von Ausgrabungen, die uns vielfach Ungeahntes enthüllt haben, liebt man es heute, auf die Tradition, auf Das, was schon die Alten gewusst, was bisher Niemand verkannt oder geleugnet, mit Geringschätzung herabzusehen. Die wohlthätige Strenge der Kritik verwandelt sich in mäkelnden Zweifel. Man glaubt inductiv, rein naturwissenschaftlich vorzugehen und schafft total unorganische Constructionen. Denn auch der Fortschritt der Cultur hat seine Naturgesetze. Die verkannten individuellen Genies, welche erst lange nach ihrem Tode in der Werthschätzung der Nachwelt auferstehen, bilden das Requisit eines leicht zerstörbaren Wunderglaubens der sensationslüsternen tri-

vialen Menge. Ein ähnlicher Wunderglaube macht sich heute in der Wissenschaft breit. Die „mykenischen“ Alterthümer werden im Feldzug gegen den alten Orient vorangetragen. Aber wo ist die literarisch überlieferte Geschichte, Chronologie, Politik jenes Zeitalters? Wo sind die monumentalen Inschriften desselben? Wo finden sich, ausser bei Homer, die Königs- und Götternamen, die Genealogien und Länderverzeichnisse? Sie sind nicht vorhanden, und wo man Herrschersitze, wie die von Troja, Mykene, Tiryns bis auf den Grund durchstöbert hat, dürften sie auch schwerlich mehr vorgefunden werden, obwohl die „Mykeneer“ auf Kreta und anderwärts eine Bilderschrift wirklich besessen haben.

Andererseits wäre es ein ebenso grosser Irrthum, die einzig geartete Weltstellung der ägäischen Insel- und Küstenräume zu verkennen und sie den übrigen Länderräumen Europas gleichzustellen.

In glücklicher Mittelstellung zwischen Orient und Occident liegt hier ein Gebiet, in welchem früher geschichtliches Leben erblühte, früher weitreichender Handel und Verkehr, höhere Künste und Industrien sich entwickelten als im übrigen Europa. In diesem mittelländischen Osten, in den Küstenlandschaften und auf den Inseln des Mittelmeeres erwuchs aus der Kreuzung europäisch-nordischer und ägyptisch-asiatischer Elemente eine Mischcultur, die man wenigstens halborientalisch nennen muss, und die in der mykenischen Periode ihren Höhepunkt erreichte. Klimatische und andere Vorzüge begünstigten dieses Gebiet vor dem Continentalkörper Europas; aber diese beiden Theile der alten Welt standen in Verbindung durch den Handel der Südvölker mit ihren nördlichen Nachbarn und Stammesverwandten. Dieser Handel, welcher archäologisch durch die Bernsteinfunde des Südens bezeugt ist, muss an sich ein kunstbelebendes Element gewesen sein, wenn er auch nur verschwindend wenige Vorbilder südlicher Kunst nach dem Norden brachte und dort die Nachahmung derselben hervorrief.

In alter verkehrsarmer Zeit war es Westeuropa, wo die Jägerkunst blühte; in jüngerer verkehrsreicher Zeit ist es Osteuropa, wo wir beachtenswerthe neue Anfänge der Bildkunst treffen. Das führte zuerst auf den Gedanken orientalischen Einflusses und kann gar nicht anders erklärt werden. Reinach zeigt sich erstaunt darüber, dass Frankreich aus der Zeit zwischen dem Ende des Quartärs und der Epoche der römischen Herrschaft so wenige figürliche Bildwerke besitzt. Er erinnert an Caesars Ausspruch über die Gallier „Deum maxime Mercurium colunt, huius sunt plurima simulacra“, und vermisst Ueberreste dieser zahlreichen Götzenbilder. Vielleicht, so vermuthet er, war die Druidenreligion dem Anthropomorphismus abhold, oder vielleicht — so könnte man auch vermuthen — waren diese Bilder aus Holz, wie die Figuren der Bantuneger. Aber auch die Ruinen von Bibracte lieferten zwar Massen industrieller Arbeit in Thon, Metall und Email, jedoch keine nennenswerthen Sculpturen.

Man braucht sich darüber nicht zu verwundern. Mittel- und Osteuropa hat die Nähe des Orients, die Nähe Griechenlands (und später Italiens) vor dem Westen voraus; darum ist es reicher an plastischen Arbeiten; darum finden wir hier die meisten Bildwerke aus Thon, Bernstein, Knochen, Bronze, hier die

Blüthe des Spiralornaments auf Bronzen und der jüngeren Zeichenkunst der Situlen und Gürtelbleche.

Was die Verbreitung plastischer Bildwerke anbetrifft, so ist wohl sicher, dass sie von den Barbaren für wunderwirkend, zauberkräftig, mit einem Worte für beseelt gehalten wurden. Das ist die Ursache der Anfertigung oder unter Umständen des Verbotes solcher Arbeiten. Die Berührung mit einer Cultursphäre, in welcher plastische Bildwerke häufig vorkamen, musste dazu führen, dass solche auch über die Grenzen der ersteren hinausdrangen und in den Nachbarländern nachgeahmt wurden. Die Vorbilder werden leicht tragbare, talismanische Figuren gewesen sein: Leibes- und kleine Hausgötzen, wenn man so sagen darf. Jedes der Originalstücke wurde so zur Mutter, Grossmutter und Ahnfrau für hundert und aber hundert Nachahmungen erster, zweiter und dritter Hand. Es ist sehr wahrscheinlich, dass von vielleicht hundert einst vorhandenen Bildwerken kaum eines oder zwei uns erhalten oder bisher aufgefunden worden sind. Die reichsten Fundstellen, wie z. B. Butmir, verdanken wir den Zufällen, die zur Entdeckung einzelner Stationen und Gräberfelder führen. Es darf demnach nicht Wunder nehmen, wenn wir nicht neben jeder Nachbildung das beglaubigte Originalstück aus der fremden Cultursphäre finden. Es ist also unbillig, fremden Einfluss in prähistorischen Culturschichten nur dort zuzulassen, wo sich Skarabäen, Cylinder, Strausseneier u. andere directe Importwaaren gefunden haben.

Der Handelsverkehr in der jüngeren Steinzeit war nicht darnach geartet, dass grosse Kostbarkeiten weite Wege zurücklegen konnten. Die Waaren gingen in kurzen Etappen von Hand zu Hand. „Ueber neolithischen Handel“ mit Bezug auf Exportstücke aus der thüringischen und der nordischen Culturprovinz der jüngeren Steinzeit schrieb Alfr. Goetze.[1]) Aus dem ersteren Gebiete gelangten typische Steingeräthe (facettirte Hämmer, flache Steinhacken, schuhleistenförmige Keile), aber auch Thongefässe in die Fremde, hauptsächlich nach dem Norden und Nordosten. Unter den nordischen „Exportartikeln“, welche in drei Richtungen ihren Weg nach dem Süden fanden, erscheinen besonders Fabrikate aus Feuerstein (Beile, Meissel und Dolche mit vierkantigem Griff), dann Knochenzierraten und Bernstein. Dass Rohmaterial zur Feuersteinbearbeitung (grosse Flintplatten) weithin verfrachtet wurde, zeigten Virchow und v. Fellenberg,[2]) indem sie nachwiesen, wie mehrere in Schweizer Pfahlbauten gefundene rohe Feuersteinknollen aus Nordwestfrankreich oder von den dänischen Inseln stammen.[3]) Bekannt ist ja die weite Verbreitung des Nephrits und Jadeits, die auf alle Fälle weit über den Bereich des natürlichen Vorkommens dieser Gesteine hinausreicht.[4])

---

[1]) „Ueber neolithischen Handel“, Sep.-Abdr. aus der Bastian-Festschrift, Berlin 1896.

[2]) Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1888, S. 317.

[3]) Vgl. Goetze, „Eine Feuersteinwerkstätte in Thüringen“ (l. c., 1896, S. 121).

[4]) A. Voss, „Ueber die Steinzeit der Lausitz und ihre Beziehungen zur Steinzeit anderer Länder“, l. c., 1891, S. 78, glaubt, es werde sich zeigen lassen, „dass es zu Anfang der neolithischen Periode eine Zeit gab, in welcher ein grosser Theil Ost- und Mitteleuropas bis nach Kleinasien hinein von einer spärlich gesäeten gleichartigen Bevölkerung bewohnt war, die

Der neolithische Handel mit Artefacten, wie ihn Goetze für ein paar Gebiete des mittleren und nördlichen Europa darstellt, macht in seinen Wirkungen doch einen eigenthümlich kindlichen Eindruck. Man möchte beinahe fragen: Ist das überhaupt schon Handel? Waren diese Gebiete überhaupt im Stande, einander etwas Neues zu bieten, das die Cultur fördern konnte? Die zerstreuten Findlinge, deren Provenienz gewiss richtig ermittelt sein wird, machen den Eindruck versprengter Wanderer, die auf den krausen Wegen des Zufalls aus ihrer Heimat verschlagen worden sind. Dergleichen konnte im Laufe der Zeit kaum ausbleiben.[1])

Diese Unwirksamkeit gegenseitiger Beziehungen liegt aber recht im Charakter neolithischer Culturzustände. „Jüngere Steinzeit“ — das bedeutet für die ganze Erde einen beschränkten, innerhalb kleiner Localgebiete sich abspielenden Verkehr bei einer gewissen gleichmässigen Tüchtigkeit der primitiven Industrie. „Erste Metallzeit“ — das ist überall identisch mit der Steigerung jener Anfänge, mit der Herrschaft eines innerhalb grösserer Länderräume sich vollziehenden, wirklichen und einflussreichen Handelsverkehrs. Wir sehen das auch in Mexico, Mittel- und Südamerika am Ende der vorcolumbischen Aera, als die grossen Culturstaaten jener Gebiete auf dem Wege waren, von einander gegenseitige erste Kenntniss zu gewinnen. Vor Allem aber zeigt dies die Vorgeschichte Europas und innerhalb derselben wieder am deutlichsten die Geschichte des Bernsteins[2]) und des Metalles in der neolithischen und Bronzezeit. „Als gesichertes Resultat,“ sagt der unten genannte Prähistoriker, „können wir festhalten, dass der nordische Succinit während der jüngeren Steinzeit wohl in der Nähe seiner Fundstellen reichlich zu Schmuck benützt und in spärlicheren Mengen auch an die Nachbarländer, z. B. nach Mitteldeutschland, abgegeben, aber nicht in den Welthandel gebracht wurde, während er beim Anbruche der europäischen Metallzeit von den Küsten der Nordsee und des Westbalticums aus eine intensive, nur mehr durch Handelsverbindungen erklärbare Verbreitung nach Süden über West- und Mitteleuropa bis Italien und Griechenland gewann.“ Hier ist es nicht ausgesprochen, allein es unterliegt doch keinem Zweifel, dass durch den Handel eben der neolithischen Zeit ein Ende bereitet wurde. Daher ist es ganz natürlich, dass Metallbesitz und Bernsteinhandel im Norden chronologisch zusammengehen. In dieser Zeit „tritt in den Bernstein liefernden Ländern selbst der Bernstein, das eigene Landesproduct, welches in der Steinzeit eine so massenhafte Verwendung gefunden hatte, neben der Bronze in auffallendem Masse zurück. . . . Die Mode verlässt ihn. Wahrscheinlich

vorzugsweise an Flüssen und Seegestaden hauste“. Aus der Gleichartigkeit der Cultur lässt sich wohl kaum direct auf ethnische Identität der Bevölkerung schliessen, wohl aber musste jene Gleichartigkeit die letztere zur Aufnahme fremder Einflüsse gleichmässig disponiren.

[1]) Dass sich an den natürlichen Fundstellen des Werkzeug- und Schmuckmateriales primitive Industrien entwickelten, ist schon oben S. 3 bemerkt worden. Aber die Bedeutung derselben reichte gewöhnlich nicht über kleine Kreise hinaus, da sich die neolithische Cultur eben auf überall vorkommende Naturstoffe gründete.

[2]) Eine kurze Darstellung dieser Geschichte gab J. Szombathy, „Zur Vorgeschichte des Bernsteins“, Vortrag im Wissenschaftl. Club zu Wien, 24. Jänner 1895, dem wir oben folgen.

war sein Preis so hoch, dass man es vorzog, ihn zu verkaufen." Von den Strassen, auf welchen der Bernstein seinen Weg nach Süden fand, kommt die Rheinlinie, worauf das fossile Harz vielleicht nur nach der Schweiz und den angrenzenden Gebieten Frankreichs befördert wurde, weniger in Betracht als das Elbethal, in welchem dasselbe nach Böhmen kam, um von da über die Donau in die Ostalpen nach den Ländern an der Adria weiterzuziehen. Auch der Seeweg durch das mittelländische, das atlantische Meer und die Nordsee ist für die älteste Metallzeit anzunehmen. Dieser Weg berührte die britischen Inseln, welche des Zinnes wegen von den Seefahrern des Südens aufgesucht wurden. Hier oder in weiter östlich gelegenen Zwischenstationen, sowie endlich an der Westküste der kimbrischen Halbinsel selbst, konnte auch Bernstein zur Rückfracht aufgenommen werden. Die Wirkung dieser beiden Verbindungen, der östlichen und der westlichen, erscheint in den neuen Anfängen der europäischen Bildnerei deutlich ausgedrückt.

Dass die neuen Anfänge der europäischen Bildkunst seit dem Ende der neolithischen Periode auf Handelsbeziehungen zwischen Süd und Nord zurückgehen, ist auch die Ansicht von A. J. Evans, der kürzlich in grossen Zügen die Weltwirkungen der „ägäischen" Cultur darzustellen versucht hat.[1]) Da wir später wiederholt auf Evans' Ansichten werden zurückkommen müssen, geben wir im Folgenden (bis S. 130) einen kritischen Auszug aus seiner Betrachtung der „orientalischen Frage".

Mit Recht verwirft er die älteren Ansichten, dass die Phöniker an den Nordküsten gelandet und als Dolmenerbauer aufgetreten, dass alle europäischen Bronzen semitische (oder etruskische) Fabrikate seien. Die prähistorische Forschung hat zur Anerkennung localer Centren der ältesten Metallindustrie in jedem Lande geführt. Dagegen legt man mit Grund heute das grösste Gewicht auf die Cultur im Zwischengebiet zwischen Orient und Occident, d. i. im sogenannten ägäischen Culturkreis, den uns zuerst die Ausgrabungen Schliemann's kennen gelehrt haben. Die Culturstufen, welche in der zweiten Stadt von Hissarlik-Troja, in den Steinkistengräbern von Amorgos, den Wohnstätten auf Thera, den Schachtgräbern und der Akropolis von Mykene vertreten sind, lassen sich in zwei Perioden gliedern: die erste erreicht ihren Höhepunkt in der Zeit der Gräber von Amorgos, die zweite in Mykene.

Evans sucht eine Vermittlung zwischen den älteren Ansichten, nach welchen sich der Orient als gebender, Europa blos als empfangender Theil verhalten habe, und der diametral entgegengesetzten Auffassung Reinach's. Er findet die letztere übertrieben, anerkennt jedoch, dass die alteuropäische Cultur in ausgedehnterem Masse selbstständig war, als man früher glaubte. So umfasst die ältere ägäische Cultur nach seiner Meinung ein weites Gebiet, das sich von der Schweiz und Oberitalien über das Donaubecken und die Balkanhalbinsel, ferner über einen grossen Theil der Levante mit Einschluss Cyperns ausdehnt. Nach den ältesten Daten der geschichtlichen Ueberlieferung und der geographischen

[1]) „The Eastern Question in Anthropology." British Association for the Advancement of Science, Liverpool 1896. Address to the Anthropological Section.

Nomenclatur war ein grosser Theil Kleinasiens von Europa aus besiedelt: die Phryger sind nächste Verwandte der Thraker. Auch der armenoide Typus der Bevölkerung Lykiens und anderer östlicher Gebiete Kleinasiens sei älter als der semitische.

In diesem ganzen danubisch-levantinischen Gebiet finden sich Anzeichen uralter Culturgleichheit. Hier begegnen uns identische Details der keramischen Decoration im Mondsee, in der ersten Stadt von Hissarlik-Troja und auf Cypern. Hier ist das altweltliche Verbreitungscentrum der Suastika; auch stösst man hier überall auf die gleichen, neolithische Formen wiedergebenden Waffen und Werkzeuge aus reinem Kupfer. Die Kupferinsel Cypern spielte sicherlich eine namhafte Rolle in der Ausbreitung metallurgischer Kenntnisse. Specifisch-kyprische Typen sind in den Alpen- und Donauländern angetroffen worden.

Denselben Parallelismus zeigt im ganzen Gebiet die Erscheinung primitiver Idole aus Thon, Marmor und anderem Material von Cypern, Troja und den ägäischen Inseln bis zu der Pfahlbauregion der Alpen und des Donaubeckens. Verwandte Formen lassen sich über die Karpathen hinweg in einer ausgedehnten Nordprovinz der jüngeren Steinzeit bis zu den Ufern des Ladogasees verfolgen.

Wir werden diesen Parallelismus etwas anders auffassen als Evans. Für uns schliessen sich Hissarlik, die griechischen Inseln und Ostküsten, Mittel- und Oberitalien, dann das adriatisch-danubische Gebiet zusammen als eine Kette von Schauplätzen, an welchen man den mächtigen Einfluss aussereuropäischer Culturkreise nach einander wachsen und schwinden sieht. Die erste Stadt von Hissarlik zeigt grosse Verwandtschaft mit vielen mitteleuropäischen Fundstätten. Unter ihrer primitiven Hinterlassenschaft erscheint weder Eisen noch Bronze, sondern nur Kupfer und Stein, letzterer in Gestalt flacher und durchbohrter Beile, geschlagener Messer und Sägen. Die einfach geformten Thongefässe sind mit eingeritzten, weiss ausgefüllten Linien verziert, gleich denen aus dem kupferzeitlichen Pfahlbau im Mondsee und aus Gräbern der Kupferbronzezeit Cyperns. Man setzt diese Stadt in die Zeit von circa 3000—2500 v. Chr.

Aber schon die „zweite Stadt“ verräth einen ungemeinen Aufschwung der localen Entwicklung.[1]) Diese Periode, circa 2500—2000, ist die erste Glanzzeit Trojas, charakterisirt durch eine stattliche Burganlage mit starken Vertheidigungsmauern und grossen Wohnhäusern aus Lehmziegeln. Diese Stadt wurde dreimal zerstört und neu aufgebaut — in der dritten Bauperiode erscheinen statt der alten Thorwege imposante Propyläen, ferner ein grosser Saalbau mit Vorhalle — endlich durch eine gewaltige Feuersbrunst ganz vernichtet. Im oberen, aus Lehmziegeln gebildeten Theil der Burgmauer fand sich der sogenannte „Schatz des Priamus“ mit seinen Edelmetallgefässen und Schmucksachen.

Nirgends in Europa findet sich Aehnliches aus so alter Zeit wie hier an der Schwelle Asiens. Aus dieser Zeit stammen vielleicht die Kupfergeräthe des Mondsee'er Pfahlbaues. Die directen Einflüsse fremder (babylonischer)

---

[1]) A. Furtwängler, „Ueber Troja“, Vortr. (Das 25jähr. Jubiläum der Münchener Anthr. Gesellschaft 1895, S. 16).

Cultur sind nur oberflächlich; denn es fehlt noch hier wie in Cypern die in Chaldäa und Aegypten alteinheimische Töpferscheibe. Die Culturbasis ist noch die alte europäische. Industriell genommen ist diese Stufe eine ältere (unentwickelte) Bronzezeit mit Stein- und primitivem Bronzegeräth. Neben primären Formen der Flachbeile, Meissel, Messer zeigen sich individuelle in den Dolchen, welche den ältesten kyprischen ähnlich sind, in den Aexten mit Schaftloch und gegensinniger Doppelschneide, aber noch keine Fibeln, Schwerter und mit Düllen versehene Lanzenspitzen. Eine ähnliche partielle Ausbildung von Neuem, Eigenthümlichem zeigt die Keramik. Es finden sich nur einfärbige, noch nicht bemalte Thongefässe, zuweilen mit eingeritzten Verzierungen, darunter aber die charakteristischen Typen des grossen zweihenkligen Bechers und der Gesichtsurne, die in Italien erst über ein Jahrtausend, in Norddeutschland erst anderthalb Jahrtausende später auftritt.

Blicken wir auf das Ganze, so enthüllt sich doch schon hier der volle Abstand zwischen Orient und Occident. Der Reichthum an Gold und Silber, die grosse Zahl der Bildwerke (Idole und Gesichtsurnen, wie primitiv sie auch sein mögen), die Festigkeit und Ausdehnung der Bauwerke, Alles verräth die Existenz eines mächtigen Herrschergeschlechtes, kennzeichnet das alte königliche Asien gegenüber dem in dieser Art Cultur jugendlichen, führerlosen Europa. Die Bildwerke brauchen ja nicht den specifisch-orientalischen oder ägyptischen Stil jener Zeit zu tragen. Ihre Zahl und ihr Material charakterisiren die Ueberlegenheit dieser Cultur ebenso scharf wie die Bauwerke.

Die jüngere ägäische Cultur, gemeinhin mykenisch genannt, entstand nicht auf dem europäischen Festland. Aber auch Syrien und Palästina sind nicht ihre eigentlichen Mutterländer, sondern die Inselflur des ägäischen Meeres, die natürliche Heimat der ältesten Handelsschiffahrt. Durch den Handel gewannen die Seevölker, welche dieses Gebiet bewohnten, den Vorrang vor dem übrigen Europa und stellten sich ebenbürtig, ja theilweise überlegen neben die älteren Culturträger Aegyptens und Asiens.

Schon die ältere ägäische Stufe verräth in dem Inhalt der Steinkistengräber von Amorgos weitreichende Handelsbeziehungen. Elfenbein ward aus dem Süden, Silber reichlich längs der libyschen Küste aus dem südöstlichen Spanien, wo die Ausgrabungen der Brüder Siret das hohe Alter des Silberbergbaues nachwiesen, herangeführt. Die an den Endpunkten solcher Handelswege auftretenden Analogien mit älterer ägäischer Cultur fasst Evans richtiger auf als Reinach, der sie als Zeugnisse alter gemein-europäischer Culturgleichheit betrachtet. In südöstlichen Culturschichten Spaniens finden sich Thongefässe mit rohen Andeutungen der Augen und Augenbrauen, also Gesichtsurnen, die an Troja erinnern, ferner Steinidole von grosser Aehnlichkeit mit troischen und von den ägäischen Inseln stammenden,[1]) auch hier zusammen mit Marmor-

[1]) Das Steinidol von der Pernera (H. et L. Siret, Prem. âges du métal dans le S. E. de l'Espagne, Text, Taf. VI, Fig. 6, S. 33) zeigt in der schematischen Anlage viel mehr Aehnlichkeit mit den bekannten polosgekrönten, die Arme erhebenden und unten stempelförmigen Frauenfiguren von Tiryns, als mit den Thonidolen aus Hissarlik, welche die Herausgeber l. c., Fig. 1 bis 5, zum Vergleiche daneben abbilden. In dem Knochenartefact von Campos (l. c., Taf. IX,

schalen einfacher Formen, endlich dreieckige Dolche aus Kupfer oder Bronze und Bronzeschwerter, die von einem amorginischen Dolchtypus abzustammen scheinen. So schliesst sich die altiberische Culturgruppe als eine Tochter, nicht als Schwester an die ägäische an.

Andererseits ist schon in der älteren ägäischen Stufe chaldäischer und ägyptischer Einfluss nicht zu verkennen. Die marmornen weiblichen Inselfiguren gehen auf die babylonische Istar zurück. Die Decoration mit verbundenen Spiralen, welche später in der mykenischen Zeit und dann auch weiter im Norden eine so bedeutende Rolle spielt, fehlt unter den älteren Producten der anatolisch-danubischen Culturprovinz und erscheint zuerst in Steinrelief auf Siegeln u. dgl. von den griechischen Inseln. Sie stammt also nicht, wie man gemeint hat, aus der Metalltechnik. Etwas später findet sie sich als Thongefässverzierung in der donauländischen Zone. In der spätneolithischen Ansiedlung von Butmir in Bosnien erscheint sie sehr vollendet in Gesellschaft von beachtenswerthen Thonstatuetten, in Lengyel als Thonmalerei. Erst in der Spätbronzezeit Ungarns wird sie in Metall ausgeführt.[1])

Die Bronzezeitcultur Nordwestdeutschlands und Skandinaviens steht in engem Zusammenhang mit der ungarischen. Der Parallelismus der Culturen im Nordwesten und Südosten beruht, wie die nordischen Prähistoriker unwiderleglich gezeigt haben, auf dem ältesten Bernsteinhandel, der von den Nordseeküsten Jütlands durch das Elbe- und Moldauthal das Donaubecken erreichte. Eine Abzweigung dieser Handelsroute berührte auch Grossbritannien. Wie der skandinavische Norden das Bernsteingebiet, so war Irland das Goldland. Seit dem Ende der Steinzeit bestehen, wie Montelius zeigte, Verbindungen zwischen Skandinavien und Grossbritannien. Golddiademe sicher britischer, wahrscheinlich irischer Arbeit fanden sich in Seeland und Fünen, und auch die Metallanalyse lehrt, dass Nord- und Mitteleuropa sein Gold nicht vom Ural, sondern von Irland erhielt. So gewinnt es höhere Bedeutung, wenn sich auf altirischen Steindenkmälern ähnliche rohe Schiffsdarstellungen finden wie in skandinavischen Felsenbildern.

Vielleicht beruht die gleichzeitige Erscheinung des Spiralmotivs an irischen Grabkammerdecken (New Grange u. s. w.) auf dieser Verlängerung der Bronzezeithandelswege. Denn wenn jenes Motiv auch an verschiedenen Punkten der Erde selbstständig erfunden werden konnte, so liegt es hier mindestens ebenso nahe, an Uebertragung zu denken. Doch muss die Spiraldecoration an irischen Monumenten nicht nothwendig auf den Verkehr mit Skandinavien zurückgehen. Die Gold- und Zinnländer des Westens waren auch Ziele anderer prähistorischer

Fig. 4) wird man kaum eine menschliche Figur erkennen dürfen. Die Thierfiguren von El-Argar (l. c., Taf. XVII, Fig. 1—3) sind typische Rindergestalten aus Thon, wie sie uns weiterhin namentlich in der europäischen Pfahlbauzone, auch hier der Kupfer- und Bronzezeit angehörig, begegnen werden.

[1]) Gegen diese Ansicht Evans' sprechen jedoch die aus dem Beginne der Metallzeit stammenden Kupferspiralen aus dem Pfahlbau im Mondsee (Much, Atlas, Taf. XVII, Fig. 13—15), sowie die gleichaltrigen kupfernen Doppelspiralen von Stollhof bei Wiener-Neustadt (l. c., Taf. XVIII, Fig. 2).

Handelsrouten. So standen die britischen Inseln in alter Verbindung mit der iberischen Region, aus der gewisse Bronzezeittypen Englands und Irlands herstammen. Zudem ist die Spiraldecoration kein Motiv der skandinavischen Felsenzeichnungen. Dagegen zeigen die Dolmensculpturen des Morbihan gewisse, auch den irischen Grabkammern eigene Charaktere, so die primitive Schiffsfigur (allerdings nicht auch die Spirale). Die Spirale findet sich im westmittelländischen Becken auf Bauten Maltas, die früher für phönikische Tempel galten und nahe Verwandtschaft mit den ältesten megalithischen Grabkammern Englands zeigen, ferner auf sardinischen Bauwerken mykenischer Construction, woran Zickzack, Raute und Spirale, wie in Irland, vereint erscheinen. Auch erstreckt sich in dieser Richtung eine fortlaufende Zone kyklopischer Bauten zwischen Mykene und New Grange, während dies auf der Donau-Elbelinie durchaus nicht der Fall ist.

Das ägäische Spiralsystem ist nach Evans ein Sprössling des ägyptischen, welches, wie Flinders Petrie gezeigt hat, auf Skarabäen bis zur IV. Dynastie zurückgeht und während der XV. Dynastie, gleichzeitig mit der älteren (amorginischen) Periode der ägäischen Cultur, seinen Höhepunkt erreicht. Die Spiralwindungen bedecken jetzt oft das ganze Feld des Skarabäus, und das Motiv erscheint auch auf einer Classe schwarzer Thongefässe, deren Kalkeinlagen weitverbreitete europäische Analogien besitzen. Vor Allem erscheint zu bemerken, dass es ursprünglich in Stein ausgeführt wurde und auch in Aegypten auf eine nahezu vormetallische Stufe zurückgeht.[1])

Das Mittelglied zwischen dem Nilland und dem europäischen Continent bildet Kreta, jene grosse, central gelegene Insel, welche die griechische Ueberlieferung zum Schauplatz der Thalassokratie des Minos im zweiten vorchristlichen Jahrtausend macht, und von der schon vielfach angenommen wurde, dass sie im Entwicklungsgange der mykenischen Cultur eine entscheidende Rolle gespielt habe. Kreta bietet Vasen der ältesten mykenischen Gattung und Baureste, die den Ruinen von Tiryns und Mykene sehr ähnlich sind. Hier mag auf Grund fremder Vorbilder die Ausgestaltung des Palastbaues erfolgt sein; hieher weisen die Anfänge der Glyptik und Metalltechnik. Evans fand auf Kreta eine Reihe von Zeugnissen sehr alten und engen Contactes mit Aegypten, der bis zur XII. Dynastie und zur ersten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrtausends zurückgeht. Neben Skarabäen der genannten Dynastie erscheinen Steatitsiegel mit ägäischem Spiralornament und Thongeschirr gleich dem von Amorgos und der zweiten Stadt von Hissarlik. Locale Nachahmungen des ägyptischen Lotosornamentes vergesellschaften sich mit den Ansätzen zur mykenischen Decoration. Auf der ganzen Insel finden sich primitive Gefässe aus Stein, meist aus Steatit, der in ausgedehnten Lagern vorhanden ist, zum Theil von den charakteristischen Formen ägyptischer Gefässe aus härteren Steinsorten. Auch hier erscheint das Spiralornament. In der Spiralverzierung mykenischer

[1]) Auch v. d. Steinen („Prähist. Zeichen und Ornam.", S. 4) vertritt die Ansicht, dass die Drahttechnik „die der metalllosen Zeit längst bekannte Spirale monopolisirte, als wenn sie ihre eigene Erfindung gewesen wäre".

Goldgefässe und Goldschmucksachen sieht Evans einfache Uebertragung der älteren Steindecoration in Metall, das ursprünglich nur den dünnen Ueberzug der Steinreliefs bildete. So lernte man die Ausführung solcher Zierformen, wie auch figürlicher Treibarbeiten, in reinem Metall.

Auf Kreta erfanden die Aegäer ein eigenes Schriftsystem, das sich durch schrittweise Vereinfachung aus einer älteren Bilderschrift entwickelte, und welchem die Phöniker nach Jahrhunderten nur mehr die Vollendung gaben. Die vergleichende Betrachtung findet in der mykenischen Kunst viele Berührungen mit ägyptischen und semitisch-vorderasiatischen Producten; doch ist der mykenische Stil keineswegs identisch mit dem ägyptischen oder dem assyrischen. Syrien und das südliche Kleinasien werden mit Wahrscheinlichkeit als das Ausgangsgebiet eines mykenischen Culturelementes angesehen.[1]) Die Kefti der ägyptischen Denkmäler erscheinen auf thebanischen Wandgemälden aus der Zeit Thutmes' III. (um 1470) in Schurz und Schuhen, wie die Männer auf den Goldbechern von Vaphio, goldene Thierköpfe und Edelmetallgefässe als Tributgaben darbringend, die mit mykenischen Funden genau übereinstimmen. Auch die mykenische Architektur zeigt im Mauerbau, in der Haus- und Thoranlage Aehnlichkeiten mit hethitischen, syro-semitischen und trojanischen Bauten, worin sich wahrscheinlich das gemeinsame Erbe einer älteren, um Jahrhunderte zurückliegenden Culturstufe zu erkennen gibt. Dagegen steht die Decoration der Thongefässe und der Stil der geschnittenen Steine ausser aller Verwandtschaft mit orientalischem Culturgut. An der Grenze zwischen Asien und Europa, wahrscheinlich in Kreta, ist der Zusammenfluss und die Umbildung der ägyptischen, semitischen und kleinasiatisch-syrischen Elemente, sowie die Ausbildung eines eigenen realistischen Zeichenstiles erfolgt. Von hier mag sich die mykenische Cultur nach dem griechischen Festland verbreitet und namentlich im Peloponnes ihre weitere Entwicklung gefunden haben. In der Argolis herrschte sicher locale Production; das lehren die Formsteine für Goldblecharbeiten, die Masken, Grabstelen, Wandgemälde und natürlich vor Allem die Bauwerke, wenn auch vielleicht ein fremdes Baumeistergeschlecht tüchtigen einheimischen Arbeitern gebot.

So erscheint die mykenische Cultur in ihrer Zusammensetzung und Ausbreitung als ein echtes Mittel- und Bindeglied zwischen Orient und Occident und für den letzteren zugleich als solches zwischen vorgeschichtlichen und geschichtlichen Zeiten. Sie passt nach Zeit und Art genau dorthin, wo man sie wirklich antrifft, und es ist ebenso verfehlt, sie als Culmination einer ureuropäischen, nur oberflächlich orientalisirten Bronzecultur, wie als Schöpfung eines kleinen, aber rührigen und exportfreudigen semitischen Stammes zu betrachten.

Die Chronologie der mykenischen Funde beruht auf dem Nachweis datirbarer ägyptischer Producte unter denselben. Die Analogien mykenischer und ägyptischer Arbeiten, als eingelegter Dolchklingen, mit Spiralen verzierter Grab-

[1]) Vgl. E. Reisch, „Die mykenische Frage". Versammlung deutscher Philologen in Wien 1893. Leipzig 1894, S. 97.

kammerdecken u. dgl., kommen hier weniger in Betracht. Es fanden sich aber auch echt-ägyptische Gegenstände, wie Skarabäen und Porzellanscherben, in mykenischen Culturschichten, und andererseits in Aegypten selbst mykenische Vasen und Darstellungen solcher, z. B. im Grabe Ramses' III., woraus sich auf lange dauernde Beziehungen zwischen dem Nillande und einem Centrum mykenischer Keramik schliessen lässt. Diese Funde weisen sämmtlich auf die zweite Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends hin. In Mykene selbst erkennt man die Aufeinanderfolge zweier Herrschergeschlechter, von welchen das erste mit 5—6 Königen in den Schachtgräbern, das andere mit 7 Königen in den Kuppelgräbern bezeugt ist. Man wird nicht sehr fehlgreifen, wenn man die Periode der Schachtgräber ungefähr von 1500—1300, die der Kuppelgräber von 1300—1000 v. Chr. reichen lässt.[1]) In der ersten Periode sind die Schachtgräber 4, 5 (und 3 als jüngstes) die ältesten und gehören etwa der Zeit von 1500—1400 an. Sie zeigen die reichlichsten Spuren orientalischen Einflusses, namentlich in der Menge der Goldarbeiten, und lieferten die ausgezeichnetsten figürlichen Arbeiten in den mit Figurengruppen und Pflanzenornamenten aus verschiedenfärbigem Golde eingelegten Dolchklingen und einer hervorragend schön ausgeführten Grabstele.[2]) In den Schachtgräbern 1, 2 und 6 erkennt man geringere Spuren orientalischen Einflusses, einen jüngeren Stil der Vasenmalerei und die Herrschaft einer localen primitiven Thonplastik, deren stempelförmige weibliche Thonidole mit ihren erhobenen Armstümpfen ganz schematisch gearbeitet sind. Unter den wenigen Thongefässen mit „Mattmalerei" aus dem ersten Grabe findet sich ein sphärischer, mit „echten Spiralen" verzierter Henkelkrug, unter dessen Halse zwei Brüste plastisch aufgesetzt sind, ein Nachklang der troischen Gesichtsurnen.[3])

Aus der Periode der Kuppelgräber und der Grabkammern von Mykene, Nauplia, Vaphio, Menidi, Spata, Jalysos u. s. w. stammen auch die sechste Stadt von Hissarlik, die Paläste von Mykene und Tiryns in ihrer letzten Gestalt und die unterste Schichte der Akropolis von Athen. Der Stil der Thongefässmalerei zeigt eine noch jüngere Richtung; der Einfluss des Orients erscheint noch weiter vermindert, die locale Kunstthätigkeit dagegen erstarkt. In den Wandgemälden der Paläste und den Vasenbildern des „vierten Stiles" finden sich Darstellungen von Stierkämpfen, Wagenfahrten, Kriegerreihen, dämonischen Wesen. Zu diesen Werken gehört auch eine bemalte Grabstele aus der Unterstadt von Mykene[4]) mit einer Reihe von Thierfiguren und einer Kriegerreihe. Die ersteren ähneln den Thieren auf den geringeren sculpirten Grabstelen, die Kriegerreihe stimmt vollkommen mit einem Vasenbild des „vierten mykenischen Stiles" überein. Man copirte also zu verschiedenen Zwecken bekannte Werke. Die Zeichnung ist rund und weichlich, die Composition manchmal bis zur

[1]) Montelius, „Die Bronzezeit im Orient und in Griechenland", Archiv für Anthr. XXI, 1892/93, S. 1—40 vertritt eine viel höhere Datirung der mykenischen Funde und setzt schon die Kuppelgräber um 1400 v. Chr. an.

[2]) Reichel, Eranos Vindob., S. 26, Fig. 1.

[3]) Mykenische Thongefässe, Taf. 1, Fig. 1.

[4]) *'Εφημ. ἀρχ.* 1896, Taf. I.

Gewaltsamkeit lebendig. Die Vasenmalereien und Wandgemälde sind Producte rein handwerklicher Thätigkeit, die Goldbecher von Vaphio dagegen hervorragende Leistungen eines ungewöhnlich begabten Meisters. Das Relief am Löwenthore zeigt statt alterthümlicher Härte und Schärfe eine gewisse Weichheit und Weichlichkeit der Formen. Man erkennt den Einfluss Asiens, wo die Raubthierfigur und namentlich auch der wappenartige Typus des emporgerichteten Paares solcher Thiere schon früh schematisch durchgebildet war.

Dagegen bekunden, verglichen mit der Steindecke der Nebenkammer im Kuppelgrabe von Orchomenos und mit dem Alabasterfries aus dem Palaste von Tiryns, die mit Spiralmäandern gefüllte Ziekzack- und Rautendecoration der Halbsäulen am Portal des grossen Kuppelgrabes von Mykene, ferner einige jungmykenische Vasenmalereien die Coexistenz des geometrischen Stiles. In diesem herrscht ein Princip, das seine Anwesenheit schon in den linearen Ausfüllungen von Thierleibern auf älteren mykenischen Vasen verräth. Es ist das Stilprincip der gleichzeitigen Volkskunst, von welchem die mykenische als eine exclusiv höfische Kunst sonst ziemlich unberührt geblieben ist.[1])

So erkennen wir in der Periode der Schachtgräber Mykenes eine Zeit stärkeren orientalischen Einflusses, ein Ueberwiegen der Inseln und des jenseitigen Festlandes über die Gestade des Mutterlandes. In dieser Zeit lagen die Schachtgräber ausserhalb der Burgmauer. Später kam eine Zeit, in welcher die Ringmauer um das Gräberrund geführt und das Löwenthor erbaut wurde. Das ist eine Periode des Erstarkens der europäischen Elemente und des Ueberwiegens der festländischen Cultur.

Einen Versuch, unter den mykenischen Funden einheimische peloponnesische Arbeit von importirten fremden Erzeugnissen[2]) zu sondern, machte nach dem Vorgange Pottier's[3]) W. Helbig.[4]) Zu den localen Arbeiten rechnete Pottier die Grabstelen, die Sculpturen des Löwenthores, das Wandgemälde mit der Stierbändigung im Palaste zu Tiryns und die primitiven Terracotten, welche sich in allen von der mykenischen Cultur beeinflussten Gegenden Griechenlands finden. Helbig fügt die Goldmasken der Schachtgräber hinzu und erinnert daran, dass die weiblichen Thonfiguren jener Fundstätten nicht das mykenische Frauengewand mit Volants oder horizontalen Streifen, sondern eine Art jonischen Chiton tragen. Zu den Importstücken rechnete Pottier die eingelegten Dolchklingen, die Spiegelgriffe, den silbernen Ochsenkopf, die goldenen Siegel und die Goldbecher von Vaphio.

Helbig findet den Unterschied zwischen diesen beiden Classen von Bildwerken überaus frappant. In den peloponnesischen Arbeiten erkennt er die

[1]) Das Obige nach Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 20 ff. 32 ff.

[2]) Mit der Tendenz, den Import als phönikisch zu erweisen, wird man sich schwerlich befreunden können. Diesen Theil der Arbeit Helbig's lassen wir bei Seite und resumiren nur seine Einwendungen gegen die Behauptung einer vollen Bodenständigkeit der mykenischen Kunst in Europa, wie sie von Reinach angenommen wird.

[3]) Rev. des études grecques VII, 1894, S. 117—132.

[4]) „Sur la question mycénienne." Mém. Acad. inser. et belles-lettres XXXV 2, Paris 1896, S. 291.

ungeschickten Hände und die unvollkommenen Werkzeuge von Nachahmern fremder Vorbilder. Die Meisterwerke der Goldschmiedekunst verrathen dagegen eine Sicherheit der Hand und ein technisches Geschick, welche eine lange Kunsttradition voraussetzen.

Das Einlegen in Metall, die Arbeit in Glas und Porzellan, die Glyptik in Gold und Stein, sind nach Helbig keine Techniken, die wir der griechischen Urzeit zuweisen dürfen; denn sie erfordern eine beträchtliche Zahl von Werkzeugen und Proceduren, deren Erfindung und Vervollkommnung nur das Werk vieler aufeinander folgender Generationen sein kann. Dasselbe gilt von den Metalllegirungen und anderen Materialien, deren Herstellung eine Summe chemischer Kenntnisse erfordert, welche die Griechen gewiss nicht aus ihrer centraleuropäischen Heimat mitgebracht haben. Ebensowenig können sie solche Kenntnisse unmittelbar nach ihrer Einwanderung in der neuen Heimat erworben haben. In Athen, Mykene und Tiryns sind die Culturschichten bis auf den todten Boden hinab untersucht worden, ohne dass man Spuren des Anfanges und der Entwicklung dieser technischen Künste angetroffen hätte. Jene Arbeiten sind also fertig von auswärts übernommen worden. Dasselbe gilt von der Zeichnung und Composition der Werke. Nirgends in Griechenland finden wir die Vorläufer der Dolchklinge mit der Löwenjagd, des Bechers mit den Stierbändigern. Auch konnte nur eine importirte Kunst so plötzlich wieder verschwinden, wie es die mykenische in Griechenland gethan. Diese Kunst ist charakterisirt durch einen frühreifen, mit noch ungenügenden Mitteln bestrittenen Naturalismus. Sie zeigt mit Vorliebe Menschen und Thiere in lebhaft bewegten Stellungen, deren Wiedergabe sehr vorgeschrittene anatomische Studien verlangt. Hier scheitern denn auch ihre Bestrebungen. Der Dipylonstil ist dagegen eine schematische Kunst, in welcher die gerade Linie vorherrscht. Obwohl seine Entwicklung wahrscheinlich mit den politischen Umwälzungen zusammenfällt, welche der Einbruch der Dorier in den Peloponnes hervorrief, ist er doch keineswegs blos als eine von einem Oberervolk eingeführte neue Geschmacksrichtung anzusehen. Attika wurde von der dorischen Wanderung nicht berührt; aber auch hier verdrängt der Dipylonstil den mykenischen. Im Peloponnes selbst wurde die ältere Bevölkerung nicht ausgerottet, sondern nur mehr oder minder zu einer dienstbaren Rolle herabgedrückt. Hätte die mykenische Kunst dort tiefere Wurzeln besessen, so würde sie nicht so schnell von den geometrischen Silhouetten des Dipylonstils verdrängt worden sein.

Nach Helbig besassen die Griechen schon bei ihrer Einwanderung auf der Balkanhalbinsel ein gewisses Mass geometrischer Motive, worüber vielleicht künftige Ausgrabungen noch bestimmtere Aufschlüsse geben werden. Schon die primitive Keramik Trojas enthält die Keime des Dipylonstils. Hier finden wir die allerersten Anfänge desselben nicht nur in Gestalt geometrischer Muster, sondern auch einzelner Thierfiguren auf Wirteln u. s. w.[1]) Nach ihrer Festsetzung im Süden der Halbinsel traten die Einwanderer in Contact mit überseeischen Culturträgern, welche den griechischen Markt mit Erzeugnissen ihrer raffinirten

[1]) Vgl. Schliemann, „Ilios“ Nr. 1879—1886.

Industrie überschwemmten. In Folge dieses Einflusses wurde der hergebrachte Zierstiel der Griechen von diesen mehr und mehr aufgegeben. Die peloponnesischen Künstler setzten sich höhere Ziele und imitirten die fremde Waare, während die angestammte Decoration nur für geringwerthige Gegenstände, wie für Thongefässe mit eingeritzten oder matt aufgemalten Mustern beibehalten wurde. Die dorische Wanderung und die darauffolgenden Wirren unterbrachen die Berührung mit den überseeischen Culturträgern, und dadurch gewannen die einheimischen Kunstelemente wieder die Oberhand. So entwickelte sich der Dipylonstil, welcher die kleine Zahl fremder, der mykenischen Kunst entlehnter Motive ebenfalls dem geometrischen Princip unterwarf. Er gleicht hierin dem La Tène-Stil, der nach vorübergehender Unterdrückung durch die römische Kunst und Uebernahme einiger Elemente der classischen Decoration im merovingischen Stil wieder auflebte.

Nach der dorischen Wanderung verschwindet die Technik der eingelegten Metallarbeiten vollständig aus Griechenland. Wir haben ferner kein Zeugniss, dass die Griechen vor der alexandrinischen Epoche in ihrer Heimat Glasfabriken besessen hätten. Noch gegen das Ende des 5. Jahrhunderts galten Glasgefässe in Athen als ein Gegenstand orientalischer Prunkliebe. In Gräbern der Dipylonzeit finden sich einige Stücke ägyptischen Porzellans; aber diese Skarabäen und Löwenfiguren mit Hieroglyphen auf der Unterseite sind keine griechischen, sondern wahrscheinlich phönikische Arbeiten. Erst gegen Ende des 7. Jahrhunderts begannen die Griechen in Naukratis mit der Fabrikation von Fayence, deren Kenntniss sie zweifellos den Aegyptern verdankten, welche diese Industrie schon im alten Reiche übten. Jene griechische Fabrikation in Naukratis hatte keine lange Dauer und erzielte nur bescheidene Erfolge. Erst drei Jahrhunderte später, in hellenistischer Zeit, wurde dieser Industriezweig von Griechen wieder aufgenommen, und zwar abermals in Aegypten, diesmal in Alexandrien.

Auch von Goldsiegeln und Inselsteinen findet sich keine Spur in den vormykenischen Culturschichten Griechenlands, und ebenso verschwindet nach dem Ablauf der Periode völlig der Gebrauch jener Gegenstände. Helbig hält sie daher für fremde, importirte Arbeiten.

Der grosse Umfang, in welchem die Mykeneer fremde Künste und Ideen sich aneigneten und assimilirten, ist nur zu verstehen, wenn man annimmt, dass dieser Process wenigstens ein Jahrtausend früher in der älteren ägäischen Stufe begonnen hat. Zur Zeit der 18. und 19. Dynastie erreichten die Beziehungen zu Aegypten einen Höhepunkt, der nicht anders erklärt werden kann als durch Ansässigkeit ägäischer Elemente im Nilland, wo denn auch zahlreiche Spuren solcher Elemente gefunden wurden. Diese machen keineswegs den Eindruck einer armen und inferioren, sondern eher den einer kühn vordringenden in mancher Beziehung überlegenen Cultur. Ebenso ausgedehnt war die Assimilation babylonischer Elemente, vermittelt durch die Gründung ägäischer Ansiedlungen und Werkstätten an der syrischen Küste.

Die mykenische Cultur war durchdrungen, aber nicht ausschliesslich beherrscht von orientalischen Elementen. Schon dieser ihr unabhängiger Charakter

genügt, ihre Geburtsstätte in ein Gebiet zu verlegen, welches mit den älteren Civilisationen Aegyptens und Babyloniens nicht in directer räumlicher Berührung stand. Diesen Bedingungen entspricht vorzüglich die ägäische Inselwelt, ein nahes, aber hinlänglich entferntes Nachbargebiet des Orients, welches Zugänglichkeit mit insularer Sicherheit vereinigt. Ein negatives Gegenstück zu dem Erfolg dieser Qualitäten bietet die durch orientalische Einflüsse erdrückte hethitische Kunst Kleinasiens und Nordsyriens, sowie weiterhin die unselbstständige Kunst der Phöniker.[1])

Mannigfache Zeugnisse deuten darauf hin, dass während der mykenischen Periode neue Volkselemente (aus Nord und West, wie Evans meint) im ägäischen Culturkreise hervorgetreten sind. Die Fibula ad arco di violino verknüpft das mykenische Griechenland mit dem mittleren Donauthal und den oberitalischen Terramaren. Eines der Burggräber von Mykene lieferte eine Analogie zu der typischen doppelkonischen Villanovaurne der ersten Eisenzeit Italiens. Evans denkt an eine gemeinsame illyrische Quelle dieser Formen. Diesem neuen Elemente will er auch die rohschematischen Bildwerke zuschreiben, welche sich in Mykene, Tiryns und in einem weiten Halbkreis in West und Nord gefunden haben. Eine rohe weibliche Thonfigur aus der Grotte delle arene candide bei Finalmarina in Ligurien, mit braunen Streifen auf dem blassrothen armlosen Oberkörper, eine kleine bemalte Thonstatuette mit punktirten Kreuzbändern über der Brust aus der Grabgrotte von Villafrati bei Palermo, dann die schwarzen und rothen Thonfiguren aus der neolithischen Station von Butmir in Bosnien scheinen ihm so mit den verwandten mykenischen Thonbildwerken und in weiterem Abstand mit den marmornen „Inselfiguren" der älteren ägäischen Stufe zusammenzuhängen. Wir glauben nicht, dass diese Arbeiten das Auftreten eines neuen Elementes nordischer Herkunft bezeugen. Man darf sich nicht durch den primitiv-europäischen Charakter der mykenischen und tirynthischen Thonstatuetten täuschen lassen. Diese sind niedrige Handwerkerarbeit zu häuslichen, wenn auch religiösen Zwecken. Als solche sind sie locale Fabrikate, die sich durch den Stil und die Tracht von den höheren Werken mykenischer Bildnerei unterscheiden. Wir sind aber nicht berechtigt, den Gebrauch solcher Penaten oder Hausgötzen aus West- oder Nordeuropa herzuleiten, da sich Verwandtes nur in einem begrenzten Umkreis findet, dessen Centrum eben das mykenische Culturgebiet ist, von wo diese Formen auszustrahlen scheinen. Hierher gehört auch eine serbische Thonfigur aus einem Grabe bei Viminacium, neben welcher eine Thonschale mit primitiven ägäischen Spiralen gefunden wurde. Nach Evans geben diese Vergleichsstücke aus Italien und Illyrien die Richtung an, in welcher neue europäische Impulse die ägäische Küste erreicht haben. Die Fäden laufen in der Nordwestecke der Balkanhalbinsel zusammen. Vielleicht sei dies der Weg, auf welchem die griechische Rasse ihre Ausbreitung nach dem Süden der Balkanhalbinsel und auf die Inseln des ägäischen Meeres

[1]) Die Ansicht von Oskar Montelius, welcher jetzt neuerdings („The Tyrrhenians in Greece and Italy", Journ. Anthr. Inst. XXVI, S. 254) die mykenische Cultur auf hethitische Einflüsse zurückführt, ist daher ebensowenig stichhältig, als Helbigs Phöniker-Hypothese.

gefunden habe. Ich gestehe, dass mir ähnliche Gedanken angesichts der neolithischen und bronzezeitlichen Funde Bosniens ebenfalls aufgetaucht sind; ich unterdrückte sie aber, da mir die Kunstformen Butmirs eher durch südliche Einflüsse geweckt und inspirirt scheinen als umgekehrt.

Die centraleuropäische Herkunft der vordorischen Griechenstämme scheint mir keineswegs sicher. Wenigstens die archäologischen Zeugnisse berechtigen uns durchaus nicht, dieselbe für eine ausgemachte Thatsache zu halten. Aber nicht einmal die Dorier brauchen aus Mitteleuropa gekommen zu sein. Wenn sie vor ihrem Einbruche in den Peloponnes in Nordgriechenland sesshaft waren, so folgt daraus nicht, dass sie auf ihrem ganzen gewiss nicht ununterbrochenen Wege von der „Urheimat" nach den historischen Wohnsitzen die Richtung von Nord nach Süd eingehalten haben. Nur zuletzt kamen sie von Norden und konnten nicht anders kommen, da sie eben zu Lande herzogen. Es ist ganz wohl möglich, dass die vordorischen Griechen, die „Achäer", direct über die Inseln von Kleinasien herübergekommen sind, und dass die Dorier einen ähnlichen Weg, nur mehr im Norden, vielleicht über den Hellespont und dann zu Lande längs der Nordküste des ägäischen Meeres eingeschlagen haben. Das scheint mir gar nicht ausgeschlossen. In diesem Falle sind die Analogien mit mitteleuropäischen Culturformen nur Zeugnisse für Entlehnungen, die im letzteren Gebiete aus dem Süden gemacht wurden. Aber auch die Annahme älterer mitteleuropäischer Wohnsitze der Griechen nöthigt nicht dazu, jene Analogien als Belege für ein von Norden mitgebrachtes Culturgut anzusehen.

Die mykenische Ueberlieferung in der classisch-griechischen Zeit beweist, dass ein griechisches Element im mykenischen Culturkreis wenigstens mit eingeschlossen gewesen sei. Die mykenischen Funde liefern uns eine Reihe der treffendsten Illustrationen zu den homerischen Epen. In den Palästen von Tiryns und Mykene erkennt man das Megaron des Odysseus. Die eingelegte Arbeit des Achilleusschildes correspondirt mit den goldverzierten Dolchklingen aus den mykenischen Schachtgräbern. Ebenso erklären sich der Taubenbecher des Nestor und andere vom Epos erwähnte Arbeiten durch die erhaltenen Werke mykenischer Goldschmiede. Die bei Homer beschriebene Waffenrüstung ist, wie Reichel gezeigt hat, im Wesentlichen dieselbe, welche uns die mykenischen Bildwerke vor Augen stellen. Ich habe schon an anderer Stelle[1]) darauf hingewiesen, dass sich die mykenisch-homerische Mannesrüstung mit einer gewiss nicht zufälligen Uebereinstimmung bei den Keltiberern Westeuropas wiederfindet. Von diesen berichtet Diodor V, 33, sie trügen schwarze Mäntel aus grober Wolle (die homerische Chlaina), dann, sofern sie noch nicht den geflochtenen Rundschild angenommen hätten, lange gallische Schilde; um die Beine legen sie härene Schienen (Gamaschen, die homerischen Knemides), und auf den Kopf setzen sie eherne Helme mit purpurrothen Büschen. Die „gallischen" Schilde sind häufig auf megalithischen Denkmälern der Bretagne dargestellt; sie sind länglich-viereckig, trapezförmig oder unten rechtwinkelig, oben herzförmig, und oberhalb der Mitte erscheinen oft jene beiden seitlichen Einziehungen,

[1]) Im „Globus", Bd. LXVII, 1895, S. 159 f.

welche von dem Spreizstab (dem „Kanon“ Homer's) herzurühren scheinen. Diese Schilde sind also Thurmschilde wie die homerischen, während in den schwedischen Felsenzeichnungen kreisrunde Schilde erscheinen. Auch im Bereiche der Angriffswaffen finden sich merkwürdige Analogien zwischen ägäischen und westeuropäischen Formen. In der Bronzezeit Grossbritanniens erscheinen eigenthümliche lange und dünne Rapierschwerter und Lanzenspitzen mit seitlichem Oehr, wie sie sonst nur im mykenischen Culturkreis vorkommen, (die Rapierschwerter ausserhalb Griechenlands noch in Sardinien). Lanzenspitzen mit beiderseits der Dülle halbkreisförmig durchbrochenem Blatte, ebenfalls eine Eigenthümlichkeit der englischen Bronzezeit, haben ihre nächsten Verwandten unter den Funden aus der vormykenischen Bronzezeit von Amorgos.

Während die meisten Archäologen gegenwärtig die Achäer für die Träger der mykenischen Cultur im Verlaufe der ganzen Periode ansehen und in der Verbreitung der mykenischen Funde nur den archäologischen Ausdruck für die historische Thatsache der achäischen Colonisation erblicken, ist nach Anderen das griechische Element nicht nothwendig das einzige oder auch nur das herrschende im mykenischen Culturkreis. Evans nimmt an, dass eine indogermanische, also den Griechen verwandte Rasse, welche später durch die Phryger Kleinasiens repräsentirt sei, einst auch auf den Inseln und Küsten Griechenlands eine hervorragende Rolle gespielt habe. In Kreta bewahrte ein nichtgriechisches Element, die Eteokreter („wahren Kreter“, wie sie in der Odyssee genannt werden), das Volk des Minos, dessen Name mit der Erinnerung an die älteste Seeherrschaft im ägäischen Meere und vielleicht auch mit den Minyern des griechischen Festlandes zusammenhängt, seine Sprache und Nationalität bis in die historische Zeit.[1]) Das kretische Labyrinth, das Doppelbeil als Symbol einer Gottheit, welche die Griechen Zeus nannten, die besonderen Formen der einheimischen Schrift, Ortsnamen und historische Ueberlieferungen verknüpfen nach Evans diese Aboriginer Kretas mit der ebenfalls aus Europa stammenden Urbevölkerung Kariens und Pisidiens und mit der älteren, vorsemitischen Einwohnerschaft Lykiens.

Evans scheint da nicht ganz das Richtige zu treffen; auch wird man in solchen Fragen lieber bei Sprachforschern Rath suchen als bei Archäologen. Allerdings findet man auch bei den Ersteren mehr phantasiereiche Hypothesen als bündige Aufschlüsse. Seit Kiepert[2]) aus Ortsnamen eine den arischen und semitischen Einwanderungen vorausliegende Urbevölkerung Kleinasiens erschlossen, welche möglicherweise mit den kaukasischen und subkaukasischen Stämmen zu einer Gruppe zusammenzufassen sei, ist diese Gruppe Gegenstand weitreichender Vermuthungen gewesen. Tomaschek[3]) erkennt ein kleinasiatisches Urvolk, das sich einst auch über Griechenland ausgebreitet habe. Diesem gehören die Leleger an, welche in Griechenland von den Hellenen, in Kleinasien von anderen Gliedern derselben Gruppe geknechtet worden seien, ferner die

[1]) Ungriechische Inschrift von Praisos, Museo Ital. II, 673 f.
[2]) Lehrbuch der alten Geogr., S. 73, 90.
[3]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXII, Sitzungsber., S. 1.

Karer, die als erste Vorläufer der Griechen durch Handel und Seeraub das ägäische Meer beherrscht hätten. Den Karern hatte schon früher[1]) Köhler die mykenische Cultur zugeschrieben. Pauli[2]) dehnt das Gebiet jenes kleinasiatischen Urvolkes auch über den Norden der Balkanhalbinsel aus und lässt es in Gestalt der Etrusker nach Italien hinübergreifen. Seine Hauptstütze ist ein auf Lemnos gefundener Inschriftstein, der eine vermeintlich dem Etruskischen verwandte Sprache bezeugt. Im Westen werden dann die Rhäter, Ligurer und Basken, im Osten die Alarodier, Elamiten und Kossäer, wenn auch nur hypothetisch, dieser Sprachgruppe beigezählt. Aehnlichen Ansichten huldigt S. Reinach,[3]) nur mit dem Unterschiede, dass er seine pelasgisch-hethitische Familie nicht von Asien, sondern von Europa ihren Ausgang nehmen lässt. Dieser Idee Reinach's scheint sich Evans anzuschliessen.

Kretschmer, welcher das sprachliche Material zuletzt eingehend behandelt hat,[4]) gelangt ebenfalls zur Annahme einer in Kleinasien und Griechenland sesshaft gewesenen Bevölkerung weder arischen noch semitischen Stammes. „Man darf natürlich," sagt er (S. 407), „zwischen dieser Periode und der ‚griechischen Zeit' keine scharfe Grenze ziehen wollen: schon um deswillen lässt sich die sogenannte mykenische Frage in der Form, in welcher sie gewöhnlich gestellt wird, ob die Träger der mykenischen Cultur Karer oder Hellenen gewesen seien, schwer genau beantworten. Wer sich das Eindringen der Indogermanen in Hellas nicht als die Einwanderung eines nomadisirenden Hirtenvolkes vorstellt, sondern als eine allmälige, in vielen Stössen erfolgende Ausbreitung nach Süden, wer ferner nach Analogie paralleler geschichtlicher Vorgänge für glaublich hält, dass die Urbevölkerung nicht völlig unterging oder nach Osten vertrieben wurde, sondern theilweise mit den Eroberern verschmolz, der wird zwischen die ‚karische' und die ‚hellenische' Periode eine — vielleicht viele Jahrhunderte dauernde — Uebergangsepoche einschieben, in welcher das kräftigere Volksthum der indogermanischen Eindringlinge nach und nach die Oberhand über die einheimische Bevölkerung gewann." Durch das Wesen der mykenischen Kunst und Cultur wird es sogar wahrscheinlich gemacht, dass der hohe Aufschwung, welcher für die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. in den Schachtgräbern von Mykene, also auf dem Festlande bezeugt ist, der Intervention eines frischen, thatkräftigen Volksthums seinen Ursprung verdankte, wie es nur das griechische gewesen sein kann. Diese Vermuthung soll an späterer Stelle noch weiter gestützt werden. Die Verwandtschaft eines europäischen Volkes, wie der Etrusker, mit den Völkern Kleinasiens lässt sich nach Kretschmer weder behaupten, noch bestreiten; er empfiehlt daher „bei dem stehen zu bleiben, was man mit ziemlicher Sicherheit nachweisen kann: der Verbreitung der kleinasiatischen Völkerfamilie über das ägäische Meer und das hellenische Festland".

[1]) Athen. Mitth. III, S. 1 ff.
[2]) Altital. Forschungen II.
[3]) L'Anthr. IV, S. 699 u. s.
[4]) Einl. in die Geschichte der griech. Sprache, Göttingen 1896, Cap. X.

Die Frage nach den Urhebern der mykenischen Kunstwerke hat kürzlich auch W. Ridgway behandelt,[1]) aber nicht gefördert. In der nachdrücklichen Unterscheidung zwischen homerischer und mykenischer Cultur ist ihm schon Helbig vorangegangen. Die mykenische Cultur ist nach Ridgway eine pelasgische Bronzecultur, die homerische eine verhältnissmässig junge achäische Eisencultur. Dieser Auffassung hat auch S. Reinach[2]) beigestimmt. Nach derselben sind die Achäer in Griechenland Spätlinge. Das goldreiche Mykene hat vor Atreus, dem Vater Agamemnons, keinen achäischen Herrscher. Auch Pausanias hält das Löwenthor und die Burgmauer für älter als die Dynastie der Pelopiden. Die Achäer waren Eindringlinge von rauhen Sitten, die Pelasger eine verfeinerte Nation. Reinach glaubt, dass man eines Tages die achäischen von den pelasgischen Werken werde unterscheiden lernen; so seien etwa gewisse rohe Grabstelen als achäische, die Goldbecher von Vaphio aber als pelasgische Werke anzusehen.

Reisch hat dagegen (a. a. O.) mit Recht bemerkt, dass nach der Ausbildung von Mythen, Sitten, Cultus, Sprache, Versbau und materieller Cultur, wie sie sich in den homerischen Gedichten zeigt, der Abfassung der letzteren ein Jahrhunderte langes nationales Leben vorausgegangen sein müsse, welches die Sesshaftigkeit der Griechen in Hellas, auf dem Nährboden des griechischen Geistes bedingt. Aus diesem Grunde kann die Einwanderung der Griechen nicht erst gegen das Ende des zweiten Jahrtausends vor Christo gesetzt werden. Aber auch Reisch nimmt an, dass die Achäer ihre Cultur ausschliesslich im fruchtbaren Contact mit der pelasgischen oder lelegischen Urbevölkerung, welche vielleicht mit den Hethitern, Phrygern, Karern, Tyrrhenern verwandt war, entwickelt haben. Doch hatten diese älteren Elemente geringe Widerstandskraft und verschmolzen völlig mit den Griechen, die dadurch physisch und geistig beeinflusst wurden. Besonders hätten die Achäer die materielle Cultur der Urbewohner — Ackerbau, Hausbau, Schiffahrt, bildende Kunst — aufgenommen. Nach dieser besonnenen Auffassung erscheint das, was Evans als ältere ägäische Cultur bezeichnet, als ungriechisch, vorgriechisch oder „pelasgisch", die ganze echt-mykenische oder „jüngere ägäische" Culturstufe dagegen als vordorische griechisch oder achäisch.

Für ganz verfehlt halten wir Ridgway's Ansicht über die Cultur der in Griechenland eingedrungenen Achäer.[3]) Es sei dies die Hallstattcultur gewesen. „Die Gräber von Glasinac in Bosnien gehören einem Volke, welches für seine schneidenden Waffen und Werkzeuge (Schwerter, Messer, Lanzenspitzen) Eisen verwendete wie die Achäer. Dieses Volk hatte bronzene Helme und Beinschienen wie die Achäer und Schilde mit Buckeln, wie sie bei Homer vorkommen. Es hatte keine geschnittenen Steine, sondern, wie die Achäer Homer's, blos Bernstein und blauen Glasfluss für seine Schmucksachen." Ridgway hofft

[1]) „What people produced the objects called Mycenaean?" Journal of Hellenic Studies XVI, 1896, S. 77—119.

[2]) L'Anthr. VIII, 1897, S. 25.

[3]) In einer Discussion über die vorclassische Chronologie Griechenlands und Italiens. Journal of Anthr. Inst. XXVI, S. 271.

in einer späteren Arbeit zeigen zu können, wie die Achäer aus Epirus nach Thessalien gelangt seien, und wie sich im Epirus eine der Glasinac-Cultur ähnliche Stufe nachweisen lasse.

Mit einer Widerlegung dieser Ansicht wollen wir uns hier nicht aufhalten; eine solche wird in der gegen das Ende unserer Darstellung zu unternehmenden Analyse der Hallstattcultur von selbst gegeben sein. Dort wird auch der griechische Charakter vieler bosnischer Funde seine Berücksichtigung und Erklärung finden.

Die mykenische Cultur hat ausserhalb ihres eigentlichen Kreises weitreichende Wirkungen geübt, die aber nicht im Sinne ethnologischer Zusammenhänge verwerthet werden dürfen. In Siebenbürgen und Rumänien finden sich mykenisirende Thongefässe. Der Inhalt kaukasischer Gräber verräth eine Mischung danubischer und spätmykenischer Elemente. Sehr stark ist der mykenische Einfluss in Unteritalien; der vorherrschende Schwerttypus ist hier mykenischen Ursprungs. Längs der adriatischen Westküste verräth sich die Nachwirkung dieser Stufe noch sehr spät in den Grabstelen von Pesaro und dem Relief aus der Casa Malvasia in Bologna. Mykenische Gemmen sind in Orvieto und anderwärts gefunden worden. Aus Felsengräbern der Südostküste Siciliens hat Orsi die Zeugnisse einer „mykenischen" Periode innerhalb der Entwicklung des sikelischen Handwerkes zu Tage gefördert. Auch Sardinien war eine Art Aussenposten der jüngeren ägäischen Civilisation. Vereinzelte Funde mykenischer Typen stammen aus Spanien und sogar noch aus der Auvergne (ein Paar Doppeläxte).

Noch in der ersten Eisenzeit Italiens und Mitteleuropas treffen wir unzweideutige Nachwirkungen desselben Formenkreises, z. B. in den Ornamenten getriebener Gürtelbleche vom Salzberge bei Hallstatt, wie ich in meiner „Urgeschichte des Menschen" bemerkte und wie jüngst Böhlau wieder anerkannt hat. Evans beruft sich namentlich auf die von ihm nachgewiesene Parallele zwischen einem spätmykenischen Schmuckstück aus dem Goldschatz von Aegina und den italischen Bronzen, welche in durchbrochener Arbeit von Vögeln flankirte Menschenfiguren darstellen. Er verweist ferner auf den charakteristischen Hängeschmuck der italo-hallstättischen Culturgruppe. Ueber Sinn und Bedeutung dieser Formen und Analogien soll unten in dem Abschnitt über die Plastik der ersten Eisenzeit noch weiter gehandelt werden.

Diese „submykenischen Ueberlebsel" findet Evans besonders stark in der Nordwestecke der Balkanhalbinsel vertreten. Die Glasinac-Nekropolen mitten in Bosnien bergen zahlreiche Anklänge an mykenische Formen: echte und „falsche Spiralen" (Kreise mit Centralpunkten und mit oder ohne tangentiale Verbindungslinien) auf bronzenen Halsringen, Armreifen, Fingerringplatten, Beinschienen, Zierscheiben, Fibeln; ferner ins Dreieck gestellte Kreise oder Buckel auf Fibelfussplatten und Pincetten. Bronzenadeln mit leiterförmigem Kopf, die sonst meines Wissens nirgends vorkommen, erinnern, wie ich schon an anderer Stelle bemerkte, an eine mykenische Goldnadel aus Hissarlik. Diese Formen und andere Survivals des Spiralsystems in der Spätbronzezeit Ungarns sind nach Evans die Quelle, aus welcher die Alpenkelten und die italo-illyrische

Bevölkerung am oberen Ende der Adria die Hauptformen ihres jüngeren Eisenzeitstiles schöpften, welcher heute allgemein La Tène-Stil genannt wird.[1])

Evans hat das Verdienst, die Zusammenhänge zwischen der ältesten höheren Cultur auf classischem Boden und den verwandten Erscheinungen in den Barbarenländern weder zu ignoriren, wie es seitens der classischen Archäologie geschieht, noch sie einseitig als Beweis für die rein europäische Herkunft der erstgenannten Cultur aufzufassen, wie dies Reinach gethan hat. Die hier nur flüchtig berührten Daten und alle übrigen Documente für jenen culturgeschichtlichen Process sollen später ausführliche Behandlung finden. Es wird sich reichlich zeigen, wie spät die Nachwirkung der mykenischen Cultur im Norden und Westen eingetreten ist. Sie äussert sich während der Hallstattperiode im Nordwesten der Balkanhalbinsel, im östlichen Oberitalien, um Pesaro, Bologna, Este und weiterhin. Dem entsprechend herrschen während der Glanzzeit des griechischen Bronzealters (circa 1500—1000 v. Chr.) im Norden und Westen nicht mykenische, sondern — soweit verwandte Erscheinungen wahrzunehmen sind — ältere ägäische Einflüsse. Die einzelnen Phänomene und Gruppen fallen im Norden und Westen immer beträchtlich später als im Süden und Osten. Daraus ergibt sich mit voller Gewissheit, dass die Uebertragung der Formen nicht direct auf langen Karawanen- oder Seewegen vor sich gegangen ist, dass sie vielmehr lange Zeit gebraucht hat. Die Verbreitung geschah in langsamem Vorrücken, indem die neuen Formen gleichsam von Hand zu Hand weitergegeben wurden.

Unter diesem Gesichtspunkt erscheinen die Folgerungen hinfällig, welche Reinach am Schlusse seines „Mirage oriental“ (S. 72 f.) gezogen hat. Indem er eine Alternative untersucht, welche Niemand aufstellt als er selbst, und die nach unserer Ansicht richtige Auffassung gar nicht prüft, führt er einen logischen Scheinkampf, dessen Ergebniss gar nichts beweist.[2]) Auch Evans hat mit der

[1]) Evans verweist (l. c., S. 16, Anm. 1) auf seine Darstellung in den Rhind Lectures 1895, „On the Origin of Celtic Art“, wovon Auszüge im „Scotsman“ erschienen. Diese Vorträge sind mir nicht zugänglich. Dass zwischen dem La Tène-Stil und der mykenischen Kunst ein entfernter Zusammenhang besteht, habe ich schon in meiner „Urgeschichte des Menschen“ 1892, S. 640, ausgesprochen und besonders auf die Goldarbeiten aus den Schachtgräbern Mykenes einerseits, gewisse typische La Tène-Verzierungen andererseits hingewiesen. Auch die Randornamente der schönen Stile vom fünften Schachtgrabe (Schuchhardt[1], S. 201, Fig. 147, besser „Eranos“ S. 26, Fig. 1) kehren barbarisirt auf keltischen Halsringen, z. B. in Waldalgesheim u. s. w. wieder. An Bronze-Armringen von Waldalgesheim (Aus'm Weerth, Bonner Winckelmanns-Progr. 1879, Taf. II. Fig. 2[a]) ist namentlich die Combination einer echt altitalischen Hackenkreuz-Variante mit dem mykenisirenden Rankenmuster bemerkenswerth. Ich dachte l. c. an eine Vermittlung durch die Küsten- und Inselvölker des westlichen Mittelmeerbeckens. Nach v. Duhn, Neue Heidelberger Jahrbb. II, 1892, S. 67 u. S. 87, Anm. 40, wäre die altjonische Kunst das Mittelglied. Evans verlegt, wie wir glauben, die Entstehung des La Tène-Stils zu weit nach Osten, wo gerade die frühen und schönen Formen desselben und deren Gemenge mit classischen Producten (bemalten unteritalisch-griechischen Schalen, etruskischen Bronzegefässen) fehlen.

[2]) Ueber die Analogien zwischen der vormykenischen Cultur der ägäischen Welt und dem Ende der neolithischen Periode in Spanien urtheilt er a. a. O. wie folgt: „Vor Allem kann nicht von phönikischen, babylonischen oder ägyptischen Seefahrern die Rede sein, weil in den prähistorischen Culturschichten, um die es sich im Westen handelt, kein specifisch ägyptisches oder

Aufstellung eines älteren ägäischen Culturkreises, der sich in Europa von der Schweiz und Oberitalien über das Donaubecken und die ganze Balkanhalbinsel erstreckt, sowie er andererseits den Archipel und die Levante umfasst, den Thatsachen nicht ihr Recht widerfahren lassen. Er scheint anzunehmen, dass die ethnische Gleichheit der Bevölkerung, die wir für sehr irrelevant halten, die Ursache der Culturgleichheit gewesen sei.

6. Die Gegenstände.

(Einzelfiguren: weibliche und männliche, Thiergestalten. Mischfiguren und Gruppen.)

Die Gegenstände der europäischen Bildkunst im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftsstufen sind in erster Reihe Einzelfiguren von Menschen und Thieren. Erst in zweiter Linie und vorwiegend im Zwischengebiet zwischen Orient und Occident erscheinen Verbindungen dieser Elemente in Gestalt von Mischfiguren und Gruppen. Darin liegt eine Entwicklung zur historischen Kunst, die an sich von grösstem Interesse ist. Die Betrachtung derselben liefert zugleich den sichersten Beleg für die bisher aufgestellten Ansichten über die geistigen Grundlagen der ältesten religiösen Bildnerei und über die Einflüsse fremder Culturkreise auf die Evolution der europäischen Kunst.

Mit besonderer Häufigkeit kehrt von Anfang an die einzelne Frauenfigur wieder, deren mütterlicher Charakter mit starken und naiven Mitteln betont wird. In diesen Darstellungen erkennt man noch den Realismus des Naturmenschen, der „sich als Erzeuger bekennt, indem er mit der unwillkürlichsten und natürlichsten Verdeutlichung von der Welt die Organe anfasst, denen das Leben entspringt".[1])

Die Bezeichnung der Mutterschaft durch diesen Ausdruck der Geberdensprache findet sich in dem Gestus jener nackten attributlosen Frauenfiguren,

asiatisches Fundstück angetroffen wurde. Man könnte also blos an ägäische Seefahrer denken. Aber dann hätten die Aegäer die spanische Küste zwischen 3000 und 2000 v. Chr. besucht, um sie hierauf vollständig aus den Augen zu verlieren. Sie hätten die Typen der älteren ägäischen Industrie dahingebracht, aber aus einem unerfindlichen Grunde nicht mehr die Erzeugnisse einer viel vorgeschritteneren Kunst, wie sie die mykenische Periode charakterisiren. Sie hätten es namentlich unterlassen, ihre bemalte Keramik, ihre Inselsteine, ihre mit Gold eingelegten Bronzen und ihre Goldblecharbeiten dahin zu verpflanzen, obwohl diese Gegenstände viel mehr zum Tauschhandel geeignet waren als flache Idole und Thonwirtel. Indem man auf diesem Wege eine Erklärung sucht, stösst man, das ist klar, auf wahre Absurditäten, und die Hypothese einer orientalischen Culturströmung ist mit fast mathematischer Gewissheit zu verwerfen. Wollte man von einem occidentalen Culturstrom stricto sensu sprechen, das heisst von iberischen Seefahrern, welche bis Troja gelangt wären, so wäre das eine noch grössere Absurdität. Es gibt also nur zwei mögliche Lösungen: die der Trägheit, welche die nachgewiesenen Uebereinstimmungen auf Rechnung des Zufalls setzt, oder die Annahme einer primitiven neolithischen Civilisation, welche fächerförmig von Mittel- oder Nordeuropa ausstrahlte. An diese letztere Hypothese halten wir uns. Im Westen kann diese Cultur lange Zeit stationär geblieben sein und dann eine Sonderentwicklung eingeschlagen haben; im Orient bewahrte sie, dank der Leichtigkeit der Verbindungen zwischen Italien, der Balkanhalbinsel, dem Archipel und der asiatischen Küste, eine gewisse Einheit bis zu einer vorgeschrittenen Phase ihrer Geschichte."

[1]) v. d. Steinen, Naturv. Centr.-Bras., S. 191.

welche die Hände auf die Brust oder den Schooss oder zwischen beiden auf den Leib legen. Dieser Typus stammt aus dem Orient, wo die religiöse Bildnerei älter ist als in Europa, und wurde hier als ein fertiger aufgenommen. Er erscheint in Griechenland früher als in Italien und hier wieder früher als im übrigen Europa. Die weite Verbreitung desselben ist auf das allgemeine Verständniss, welches er fand, zurückzuführen.

Griechischem Boden mit Einschluss der Troas und Cyperns verdanken wir zugleich die ältesten Denkmäler und die grösste Zahl solcher Bildwerke. Hier wurde zuerst in unserem Continent und dessen unmittelbarer Nachbarschaft der Typus der nackten Frau dargestellt. Zu den ältesten Stücken gehört eine Reihe troischer und kyprischer Thonfiguren, deren Roheit es zweifelhaft lassen könnte, ob sie nackt oder bekleidet gedacht sind, wenn nicht aus anderen Gründen Ersteres anzunehmen wäre. Dann folgen der Zeit nach die Marmorfiguren aus den Steinkistengräbern von Amorgos, aus Naxos u. s. w.



Fig. 16. Bronzefigur (mit Gusszapfen) aus der Gusswerkstätte von Mária Család, Neutraer Com., Ungarn, $^{2}/_{3}$ n. Gr.

Später kam jener Typus einer nackten weiblichen Gottheit aus dem Osten nach Italien, fasste dort Fuss und wurde von dort auch weiterhin nach Norden verbreitet. Es geschah dies lange nach der Culmination der vormykenischen Inselcultur, in der ersten Eisenzeit. In Bronzeguss finden sich aus dieser Zeit auch nackte männliche Gestalten, welche in verwandter Weise die Hand an die Zeugungstheile legen.[1]) Mit Unrecht würde man darin Obscönitäten sehen.

S. Reinach bemerkt[2]) über diese scheinbar obscönen Figuren: „In Wahrheit haben wir hier einen jener Gesten ohne bestimmte Bedeutung, eines jener Hilfsmittel einer ungeschickten und bäurischen Kunst, das ‚Problem der Arme' zu lösen.“ Mit dieser rein technischen Auffassung wird man dem uralten Gestus des „pudenda prehendere“ nicht vollkommen gerecht. Gewiss war die Anbringung und Stellung der Arme eine Verlegenheit für die primitive Bildkunst. Aber sie konnte dieselben ja steif am Körper herabhängen lassen, wenn sie schon einmal überhaupt da sein mussten. Allein fürs Erste braucht ein echt prähistorisches Bildwerk aus der Zeit der ältesten Idole gar keine Arme, wenn es nichts damit zu verrichten hat, und thatsächlich finden sich ja genug menschliche und thierische Figuren, deren Extremitäten nur durch Stummel oder überhaupt gar nicht angedeutet sind. Wo aber Arme angebracht sind, welche nicht steif herabhängen, sondern symmetrisch erhoben, auf den Leib gelegt oder in irgend einer anderen Weise gestellt sind, da möchten wir überall annehmen, dass das

[1]) Vgl. z. B. eine ungarische, vielleicht im Lande gegossene, weil unfertige Bronze bei Hampel, Bronzezeit, Taf. LXIX, Fig. 1a, oben Fig. 16 und eine sehr ähnliche aus dem Depotfund von San Francesco bei Bologna. Montelius, Civ. prim. I B., Taf. 70, Fig. 15. Einige andere phallische Bronzefigürchen aus Frankreich, der Schweiz und dem Kaukasus sind gelegentlich eines Früh-La Tène-Grabfundes im Depart. Marne (solche Figur nebst anderen Amuleten als Halsring-Anhängsel) zusammengestellt von J. de Baye, Congr. intern., Paris 1889, S. 311 ff.

[2]) L'Anthr. VI, 309.

einen ganz bestimmten Sinn hat, wie bei den nackten Gestalten, welche die Hände auf die Brüste, den Leib oder die pudenda legen.

Ein anderer Typus der mütterlichen Gottheit ist der steif bekleidete mit langem, unten weit abstehendem Gewande. Er ist die Wiedergabe des bekleideten Cultbildes und erscheint als solche ausserhalb Griechenlands besonders in schematischen Zeichnungen und kleinen talismanischen Hängefiguren. Wir finden diesen Typus noch heute zahllose Male wiederholt im Culturkreis katholischer Wallfahrtskirchen, die ihn als hochverehrten Madonnentypus festgehalten haben. Er ist frühzeitig bei den verschiedensten Völkern schematisch ausgebildet worden, bei den Aegyptern, wie es scheint, in der Gestalt des sogenannten Lebenskreuzes, bei den Phönikern als Zeichen auf den sogenannten Tanitstelen, in beiden Fällen mit ausgebreiteten Armen. Ebenso zeigen ihn alteuropäische Bildwerke.

Gegenüber den zahlreichen Thon- und Steinfiguren des Weibes, welche noch aus dem zweiten Jahrtausend stammen, erscheint die plastische Mannesgestalt selten und besonders in dienender Rolle: musicirend oder gewaffnet zu Fuss oder zu Pferd als Begleitung weiblicher Gottheiten, häufig in dem Gestus der Adoration mit ausgestreckten Armen, zuweilen mit flach erhobenen Händen, in Gebetstellung. Viele solche Männchen stammen erst aus der Hallstatt- und La Tène-Periode; sie sind aus Bronze gegossen und zum Anhängen eingerichtet oder als Votivbilder kenntlich, wenn sie aus Heiligthümern, wie der Altis von Olympia oder dem Fondo Baratela bei Este stammen.

Die hochentwickelte mykenische Kunst zeigt in ihren besten zeichnenden Werken kämpfende oder thierbändigende Männer, die aber nicht als Gottheiten im engeren Sinne dargestellt sind. Immerhin bekundet sich darin ein Fortschritt gegenüber der Volkskunst älterer und jüngerer Zeiten. Hier hat sich die Kunst von den Nachwirkungen des Matriarchates befreit, und vereinzelt erscheinen auch schon plastische Darstellungen der Mannesgestalt in Rundfiguren aus Bronze.

Die Darstellung der Heldenthat und die Aufstellung der Mannesfigur als Votiv- oder Cultbild bezeichnet den Anfang der geschichtlichen Kunst. Ein Zeichen des Ueberganges zur letzteren ist auch die Darstellung der kämpfenden oder thierbändigenden Frau. Eine andere Wirkung des Auftretens männlicher Gestalten im Cultus und in der Kunst ist die Verjüngung der Muttergestalt zur Jungfrau, zur Geliebten oder Gattin einer vorherrschenden männlichen Gottheit. Sie gewinnt dadurch an Schärfe der Bedeutung so viel, als sie an Universalität einbüsst. Die strenge Herrscherin über Tod und Leben wird zum liebenden und geliebten Weibe, zur Aphrodite oder Heroine, welche die Chariten mit Schönheit schmücken. Die ältesten Frauenfiguren sind, wenn sie nicht ein unförmliches Sacralgewand tragen, nackt, nicht um weibliche Schönheit darzustellen oder gar um sinnlich zu reizen, wie es die spätere Kunst verstanden hat, sondern um die Frau überhaupt als solche und als Mutter kenntlich zu machen, was vor Allem auch der Gestus ausdrücken will.

Der Einzelfigur des Weibes macht am Beginn der Kunstentwicklung im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftsstufen nur die einzelne Thierfigur Con-

currenz. Mischfiguren, Gruppen, Reihen und all dies fehlt noch gänzlich, und derlei Combinationen und Compositionen erscheinen durchaus erst am Beginn der geschichtlichen Kunst.

Die Auswahl der Thiergestalten wurzelt offenbar einerseits in den Formen des Nahrungserwerbes, andererseits im Volksglauben, als dessen Zeugnisse die zahlreich erhaltenen „Votivthiere" zu betrachten sind. In der neolithischen und Bronzezeit beschränkt sich die Thierbildnerei auf einfache plastische Standfiguren, die zum Aufstellen in Heiligthümern, Wohnstätten oder Gräbern bestimmt waren, und von welchen uns viele Exemplare aus Thon erhalten sind. An diese Thonplastik schliesst sich in jüngerer Zeit eine verwandte Bronzebildnerei an, aus deren Werkstätten ebenfalls Votiv- und Gräberthiere, dann talismanische, zum Anhängen eingerichtete Thierfiguren hervorgehen. Man hat oft bemerkt, dass diese schematischen Thiergestalten den „Leonhardsvotiven" und anderen in christlichen Kirchen dargebrachten Opferthieren, welche in noch jüngerer Zeit meist aus Eisen geschmiedet wurden, überaus ähnlich sind. Diese Wahrnehmung sollte die prähistorischen Thierfiguren, wo immer sie gefunden sind, davor schützen, als Kinderspielzeug angesehen zu werden.

Im Gegensatz zur diluvialen Jägerkunst, dann zu den orientalischen und mykenischen Bildwerken sind die Thierdarstellungen jüngerer prähistorischer Culturperioden in Europa plump und charakterlos. Sie sind meist bis zur Unbestimmbarkeit missrathen und zeigen keine Spur bildkünstlerischen Talentes oder erfolgreichen Naturstudiums. Daher die ungerechtfertigte Abneigung, ihnen eine erstere Bedeutung beizumessen, als ob so schlechte kleine Figuren nur zum Zeitvertreib der Kleinen gedient haben könnten. Dadurch unterscheidet sich die Thierbildnerei in der neolithischen und der Bronzezeit der meisten Gegenden Europas ziemlich auffallend von den Thierdarstellungen anderer Primitivvölker und noch mehr natürlich von denen der exotischen Culturvölker.

Einen Ueberblick über „Thierdarstellungen bei Naturvölkern" gab R. Hartmann.[1]) Plastik und Zeichnung, sowie Jägerstämme und Völker mit höheren Wirthschaftsformen werden darin nicht unterschieden. Der Verfasser ordnet das Material nach Continenten. Man erkennt daraus, dass in der Alten Welt den Afrikanern die Palme unter den künstlerisch veranlagten Rassen gebührt, während die amerikanischen Völker insgesammt hinter denen der Alten Welt zurückstehen. Natürlich gibt es heute schon an vielen Orten Kinderspielzeug, das von den Kindern (der Betschuanen etc.) selbst aus Thon, Reisig, Federn in Thiergestalt angefertigt wird. Die westafrikanischen Neger machen Thierbilder aus Gold, Eisen, Elfenbein, Holz, Thon. Berühmt sind die auf Elephantenstosszähnen eingeschnittenen Bilder von der Loangoküste: kämpfende Ziegenböcke, Paviane, Meerkatzen, Hausschweine, Papageien, Gänse, Krokodile, Schildkröten, Schlangen, Fische, in mannigfachen Situationen und Beziehungen zum Menschen, „Alles zwar etwas derb, barock, aber dennoch unwiderstehlich packend. Selbst der Fetisch des Nigritiers", meint Hartmann, „entbehrt häufig nicht einer individuellen Charakteristik". Nicht minder berühmt sind die Felszeichnungen

[1]) Zeitschrift für Ethnologie, Verhandl. 1877, S. 457.

der Buschmänner, „vortrefflich charakterisirte, selbst für die Thiergeographie Südafrikas verwendbare Darstellungen von Elephant, Nashorn, Gemsbock, Elenantilope, Rind u. s. w.“ Entwickelten Formensinn bekunden auch die in Felsenbildern dargestellten Thiere im Lande der alten Garamanten. Zu den meisterhaften Thierzeichnungen der historischen Kunst Aegyptens, welche es Hartmann ermöglichten, den „Prodromus einer Zoologia nilotica antiqua“ zu schreiben, sind in neuerer Zeit die von Flinders Petrie und Morgan publicirten Felsen- und Vasenbilder anderer Stämme des Nilthales gekommen, deren Kunst sich mehr den Bildnereien der afrikanischen Jägervölker anreiht. So erkennt man den dunklen Continent als jenen Erdtheil, in welchem die gute Thierdarstellung am weitesten verbreitet ist und am längsten geblüht hat.

An Afrika schliesst sich Asien, aber nur mit den alten Culturgebieten, zunächst Mesopotamiens, dessen Jagd- und Thierbilder, wie Hartmann sich ausdrückt, „gestatteten, eine vollständige Mammalogia antiqua der Euphrat- und Tigrisländer zu entwerfen“. Sonst ist das Talent, gute Thierbilder herzustellen, unter den Asiaten nicht eben weit verbreitet. Selbst Indien steht in dieser Hinsicht tief unter Ninive und Persepolis. Nicht ganz schlecht sind die Bronzebilder der gewöhnlichsten Jagd- und Pelzthiere der ältesten Metallzeit Sibiriens. Die Dajaken Borneos schnitzen und bemalen rohe, aber ganz kenntliche Figuren des Krokodils und des Nashornvogels, welche im Aberglauben dieses Volkes eine Rolle spielen. Zu Bangkok in Siam werden auf den Lebensmittelmärkten thönerne Thierfiguren feilgeboten,[1] „nach siamesischem Geschmack grell bemalt, auf gelbem oder schmutzigweissem Grunde mit rothen, dunkelgrünen oder schwarzen Linien phantastisch gezeichnet, die Darstellung roh und wenig naturgetreu, die Füsse gar nicht oder nur schwach ausgedrückt“. Es ist Kinderspielzeug, welches den Elephanten, den chinesischen Löwen und verschiedene kleine Thiere mehr errathen als erkennen lässt.

Die Darstellung des Löwen in China, einem Lande, wo dieses Thier nicht lebt, bildet eine Analogie zu den Löwendarstellungen der europäischen Kunst. Die Chinesen haben nach v. Martens im Allgemeinen mehr Neigung zu malerischer als zu plastischer Darstellung, und so fand dieser Reisende neben den zahlreichen gemalten Thierbildern, die namentlich um Canton in grosser Auswahl zu haben sind, nur wenige plastische Darstellungen von Thieren mit Ausnahme einer Art stilisirten Löwens, welcher oft als Thorwächter aufgestellt ist, gerade so wie im ältesten Griechenland. Diese „Löwen“ sind meist aus Holz oder Thon, in der Naturfarbe des Materials oder bemalt, in letzterem Falle roth oder grün mit rothem Rachen und weissen Zähnen. In früheren Jahrhunderten sind, wie v. Martens anführt, Löwen nachweislich mehrmals als Geschenke westasiatischer Fürsten lebend an den chinesischen Hof gebracht worden; jetzt aber ist der Löwe dem Chinesen ein phantastisches Thier wie sein Drache und sein Einhorn.

Eine Art Gegensatz zu China bildet Japan, wo die naturtreue Thierdarstellung bekanntlich einen nahezu unübertroffenen Höhepunkt erreicht hat.

[1]) v. Martens, Zeitschrift für Ethnologie, l. c., S. 492.

Da dieses Inselgebiet an grossen Thiergestalten nicht sehr reich ist, erstreckt sich die scharfe Beobachtung und lebensvolle Wiedergabe hauptsächlich auf die kleineren Thiere der Heimat: Fische, Insecten, Krebse, Muscheln, Vögel. Diese werden in feinster und liebevollster Ausführung aus den verschiedensten Stoffen gebildet, aus Stroh, Pappe, Muscheln, Horn, Holz, Bronze, Glas, Nephrit und Jadeit. Die Arbeiten dienen als Gürtel- und andere Kleiderzierden, als Lampen, Kinderspielzeug oder einfach als Luxusartikel zum Schmuck der Wohnungen. Die Bilder mythischer oder nicht im Lande lebender Thiere, wie Einhorn und Löwe, verrathen schon durch den Stil den chinesischen Ursprung der Typen. Japan ist ein Kunstgebiet, das in gewisser Hinsicht mit dem mykenischen Griechenland in Parallele gesetzt werden kann. Hätte ihm China mehr zu bieten gehabt, so würde dort vielleicht eine viel höhere Kunststufe erreicht worden sein.

In Amerika fehlen, wie Hartmann zeigt, gute Thierbilder ebenso unter den plastischen Figuren der Mounds wie unter den Zeichnungen der nordamerikanischen Indianer. „Sogar die alten Culturnationen von Mexico und Mittelamerika leisteten in Bezug auf Thierdarstellungen nur wenig. . . . Wenig Ausbeute liefern in dieser Hinsicht auch die ehrwürdigen Denkmäler von Cundinamarca und Peru. Wie contrastiren damit aber wieder die höchst naturtreuen Thierbilder der Eskimos und Aleuten! A. v. Chamisso erhielt von letzteren angefertigte Holzmodelle der in den arktischen Regionen lebenden Cetaceen, an denen jeder Zoologe seine erfolgreichen Studien unternehmen kann.“ Hier stossen wir auf denselben Gegensatz wie zwischen den Arbeiten der Bronze- und Eisenzeit im aussergriechischen Europa und denen der Renthierzeit in Frankreich. Wenn wir die ägäische Insel- und Küstenwelt mit Japan verglichen haben, darf das übrige Europa vor dem Einflusse der griechischen Kunst mit dem vorcolumbischen Amerika in Parallele gesetzt werden.

Aus alledem darf man die Lehre ziehen, dass gute Thierdarstellung in der Jägerzeit auf den Bedingungen dieser Wirthschaftsform beruht, dass sie aber unter günstigen Umständen auch bei vorgeschrittener Cultur sich erhält und steigert. Als diese günstigen Umstände erkennen wir ein reiches und imposantes Thierleben, wie es Afrika und Vorderasien besassen und zum Theil noch haben (ägyptische und mesopotamische Kunst), oder ein auf reichlicher Entlehnung aus älteren Kreisen beruhendes Culturleben junger aufstrebender Völker auf einem neuen Schauplatz (japanische und griechische Kunst).

Aus der Combination der menschlichen Ahnenfigur mit dem Thiertotem oder der Thiertotems untereinander entstehen einerseits Mischgestalten, andererseits die Gruppe, das aus mehreren Figuren bestehende — anfangs starre und rein bilderschriftliche, in seiner späteren Entwicklung bewegte und künstlerische, Handlung darstellende — Bildwerk. Wie die Verschmelzung mehrerer Gottheiten zu einem Gottesbegriff auf verschiedene Weise geschehen kann, aber nur einer dieser Wege den echten, aussichtsreichen Monotheismus begründet, so hat auch die Kunst, dieses Spiegelbild der Religion, verschiedene Wege zur Vereinigung getrennter Elemente. Aber nur einer davon führt zur höheren Entwicklung derselben.

Jene Elemente, überall im Keime vorhanden, sind in den alten Culturstaaten des Morgenlandes, in Aegypten und Mesopotamien, zuerst in nähere gegenseitige Beziehungen getreten. Europa kennt von Hause aus — einige zweifelhafte Fälle und Ausnahmen abgerechnet[1]) — weder Mischfiguren, noch Gruppen, wie sie uns in Chaldäa und im Nilland frühzeitig entgegentreten.

Es soll nun zuerst ganz allgemein betrachtet werden, wie Mischfiguren und Gruppen entstehen; dann wollen wir das älteste Vorkommen solcher Bildwerke auf europäischem Boden kennen lernen. Es wird sich zeigen, wie weit dasselbe von vorbildlichen Erscheinungen der morgenländischen Kunst abhängig ist, und worin es sich etwa von den letzteren unterscheidet.

Die halbmenschlichen Mischfiguren, Menschengestalten mit Thierköpfen, wie sie besonders in der altägyptischen Kunst vorkommen, erklären sich wohl nicht so sehr aus der allmälig obsiegenden Tendenz zur anthropomorphen Auffassung thiergestaltiger Gottheiten, sondern aus der rituellen Nachahmung solcher durch Menschen. Die Thiernachahmung durch den Menschen ist uralt und wird schon in den profanen Thiertänzen der Jägerstämme zur Lust geübt. Sie geht dann, in Folge totemistischer Anschauung, in den Cultus über, wo der thiernachahmende Mensch eine priesterliche Function versieht und nicht so sehr durch die Pantomime, als durch seine Ausstattung den thiergestaltigen Gott darstellt. Aus der Gewohnheit, den vom Priester oder Schamanen mit Hilfe von Masken, Thierfellen und anderen Mitteln nachgeahmten Gott in halber Menschengestalt zu erblicken, muss die Vorstellung menschengestaltiger Gottheiten mit Thierköpfen, Thierfellen, Thierschwänzen, heraushängenden Zungen, Flügeln u. s. w., kurz mit einzelnen Thiertheilen nothwendig entstehen. Da aus naheliegenden Gründen hauptsächlich das Gesicht vermummt wird, sind thierköpfige, sonst aber menschenleibige Götter etwas ganz Natürliches. Später wird auch das Gesicht frei gezeigt, und die Thierbedeckung beschränkt sich auf einen Kopfputz, ein Paar Hörner, ein umgeknüpftes Fell u. dgl., was der uns überlieferte Mythus in secundärer Weise durch allerlei Erfindungen auslegt. Dieser Process geht also eigentlich im Ritus vor sich. Die Kunst, der man für den Anfang keinen grossen Antheil an der Schöpfung der Göttertypen zuschreiben darf, folgt nur dem Ritus und gelangt so endlich zur völlig menschlichen Gestalt der Götter mit mehr oder minder rudimentären Andeutungen der einstigen Thiergestalt derselben.

Andere Mischgestalten aus menschlichen und Thierleibern, sowie aus einzelnen Theilen verschiedener Thierkörper, lassen sich nicht so einfach aus Cultgebräuchen erklären. Man nennt sie gern phantastische Figuren und sieht darin Geschöpfe einer erhitzten dichterischen Einbildungskraft, deren Erregung und Befruchtung sogar auf das warme Klima und den theilweisen Wüstencharakter der alten Culturländer zurückgeführt wird. Wir glauben aber, dass die Natur der „Zone der Religionsstifter", wie Peschel jenes Gebiet getauft hat, nur indirect an der Entstehung solcher Mischbildungen mitgearbeitet hat, nämlich nur insoweit, als sie dort früher die menschliche Cultur erblühen liess, als in anderen

---

[1]) Vgl. oben S. 40 f.

Ländern. Auch bedarf es gar nicht der Annahme höherer Einbildungskraft zur Erklärung jener widernatürlichen Gebilde. Denn diese sind nur das Ergebniss wiederholter verschiedenartiger Niederschläge aus der Religions- und Cultgeschichte auf einem uralten Culturboden, und darum sind sie in jenen allerdings auch wärmeren Ländern heimisch, während sie im culturärmeren Europa — aber auch in Tropenländern mit primitiver Bevölkerung — gänzlich fehlen oder sich deutlich als übernommene Fremdproducte zu erkennen geben.

Aus der Vorstellung vogelgestaltiger Seelen ergibt sich leicht die Beflügelung menschlicher und thierischer Gestalten. So ist in der altägyptischen Kunst die Seele („*ka*") ein Vogel mit Menschenkopf, zuweilen sogar mit menschlichen Armen. Dieselbe Kunst bildet für Gräber menschenköpfige Schlangen und Käfer. In dem menschenköpfigen Löwen „*hu*" oder „*seschep*", den die Griechen später Sphinx nannten und stets weiblich bildeten, sahen die Aegypter ein Sinnbild vereinter Löwenstärke und menschlicher Weisheit, also ein würdiges Symbol des Königs, mit dessen Porträtzügen und Inschriften dieses Bildwerk ausgestattet wurde. Erst im neuen Reich kommt dasselbe auch mit Frauenbrüsten vor und ist dann der Isis oder Königinnen gewidmet. Solche Verschmelzungen gehen aber wohl in ihrem Ursprung zurück auf politische Processe, durch welche die Totems und Ahnenfiguren kleinerer Stämme mit einander innige Verbindungen eingingen. Die Mittlerrolle spielte der Mythus, dessen Amt es stets gewesen ist, Culteinrichtungen zu erklären und durch sinnreiche Erfindungen die Gestalten kunstmässiger Poesie und Bildnerei vorzubereiten. So entstanden schon in der altbabylonischen Kunst pferdefüssige und fischschwänzige Menschen, Gestalten aus Pferde- und Menschenleibern und vieles Andere mehr.

Es ist eine höhere, namentlich für die Kunst aussichtsreichere Stufe der Verknüpfung des theromorphen Totems mit dem anthropomorphen Ahnen, wenn diese beiden Figuren nicht zu einer Mischgestalt verschmelzen, sondern zu einer Gruppe verbunden werden. Den ersteren Weg hat mit Vorliebe die ägyptische, den letzteren mit Erfolg die chaldäische Kunst eingeschlagen. Aber erst in der griechischen Kunst feiert diese Richtung ihren höchsten Triumph in einer Reihe arbeitsamer Götter- und Heroengestalten wie Apollo, Herakles, Perseus, Theseus, welchen höchst bedeutungsvoll durch Altehrwürdigkeit die Frauengestalt der Artemis *πότνια θηρῶν* voranschreitet. Es ist weit mehr als ein ästhetischer Fortschritt, wenn der Bildner die Hand der Gottheit nach dem Hals oder den Beinen der Thiere greifen, sie dieselben würgen, schlagen oder nach ihnen ein Geschoss entsenden lässt. Das bedeutet die Ueberwindung des Totems durch den Ahnen, des Totems, dessen lebendige Verkörperung, wenn er eine Thiergattung ist, der Jäger zwar tödtet, um sich ihrer zu erwehren oder von ihr zu nähren, den er aber dabei doch als seinen wahren Archegeten, seinen „Kobang" oder Stammführer verehrt, den der Ackerbauer dann seiner menschlichen Ahnenfigur coordinirt und den erst der höher civilisirte Mensch seiner Gottheit bezwungen zu Füssen legt. Darum finden wir am Anfange der höheren Cultur, wie sie bei uns zuerst in Griechenland erblühte, die männlichen Wildtödter und

Vernichter der Fabelwesen, wie Herakles, Apollo, Perseus. Das sind nicht mehr die alten Jäger, die vor dem Geiste des Bären zittern, wenn sie sein Fleisch verzehren; das sind Bändiger nicht blos der thierischen, sondern auch der menschlichen Wildheit.

Aber mit dem lebendig bewegten Bekämpfen, Verfolgen und Erlegen oder mit dem ruhigeren Schirmen der Thiere, wie es die jüngere Mythologie bei der Artemis umdeutet, hat jene erfolgreiche Richtung der Combination nicht angefangen. Vorher gehen ältere, noch halb bilderschriftliche Stufen der Verknüpfung. Eine derselben, das Stehen der Götter auf Thieren, war noch in der mesopotamischen Kunst beliebt. Diese Form bedeutet, wie die der sogenannten „Wappenpfähle“ beim menschlichen Wildstamme unserer Zeit und ähnliche gehäufte Compositionen, einen genealogischen Zusammenhang. Die menschliche Gottheit, die auf dem Thiere steht oder sitzt (oder, wie die römischen Zwillinge, an Thierzitzen saugt), ist wahrscheinlich als erster menschlicher Ahnherr, als Abkömmling der Thiergattung, die später ihr Attribut bildet, gedacht. Aus dem Stehen oder Sitzen auf dem Thiere wird in Folge natürlicher Fehldeutung alsbald die Ueberwindung desselben, der Kampf mit dem Attribut oder die Dienstbarkeit desselben. So sehen wir selbst in griechischen Bildwerken jüngerer Zeit, wo doch Alles fein und klar motivirt ist, ab und zu einmal Europa den Stier bändigend, statt von ihm getragen. Der Thierkampf von Göttern kann dann nichts Anderes sein als die Ueberwindung feindlicher Dämonen, ermöglicht durch die ursprüngliche Vieldeutigkeit der dämonischen, also auch der Thiergestalten. Denn ursprünglich ist Nichts, was einem Stamme eigenthümlich ist, gut oder böse, sondern stets beides zugleich; immer feindselig sind nur stammfremde Götter.

Aber auch der Thierkampf menschlicher, selbst historischer Herrscher ist nicht naturalistisch, sondern symbolisch, richtiger bilderschriftlich zu verstehen. Der siegreiche Kampf menschlicher Figuren mit Thiergestalten bedeutet die Ueberwindung feindlicher Stämme oder Familien, für welche das Wappenthier derselben gesetzt wird. So kämpfen die indischen Könige mit Schlangen, das heisst mit Stämmen, welche Schlangen als Totems verehren, so Apollo mit dem Python, das ist mit dem Thiere der älteren weiblichen Erdgottheit, die der junge Gott von ihrem Grabhöhlensitz in Delphi verdrängt. Auf anderem Boden tödtet Athene die Ziege Aegis und schmückt sich mit dem Fell des feuerspeienden Unthiers; das heisst: das Volk, welches die Göttin als Stammführerin verehrte, überwindet ein älteres, das der Ziegengestalt als Totem folgt. Schon auf einer elischen Gemme mykenischen Stils[1]) hält eine Frau die Ziege an den Hörnern empor, und eine ähnliche Verbindung hat man später zur Figur der Artemis Knagia umgedeutet.

Derlei Vorstellungen sind nicht auf den arischen Völkerkreis beschränkt; sie finden auch in der semitischen Kunst ihren Ausdruck. Izdubar mit dem Löwen ist eine bekannte Gestalt. In der altbabylonischen Kunst sind Götterfiguren, welche mit beiden Händen symmetrisch ein Paar wilde Thiere oder

[1]) Milchhöfer, Anfänge der Kunst, S. 86, Fig. 56 *b*.

Vögel beim Halse packen, sehr häufig.[1]) Andererseits werden in Dichtungen und Inschriften Götter und Helden mit den stärksten unter den Thieren, dem Löwen und dem Stiere, verglichen. Die Macht des Königs über seine Feinde ist so gross wie die des Löwen über ein wehrloses Wild, das er niederreisst. Diese Gruppe ist daher der natürlichste bilderschriftliche Ausdruck für die königliche Gewalt und Stärke. Wird der König in Person dargestellt, so lässt man ihn solche Thiere besiegen; denn seine Kraft ist selbstverständlich noch grösser als die jener symbolischen Gestalten. Deshalb erscheint der König als Jäger des Löwen und des wilden Bergstieres.[2]) Um den Schutzgeist des Königs darzustellen, bedient man sich der Stierfigur mit menschlichem Antlitz und gibt ihr als Zeichen himmlischer, göttlicher Eigenschaft noch ein Paar Flügel an die Schultern.



Fig. 17. Marmor-Doppelstatuette aus dem griech. Archipel.

Auf einem assyrischen Basrelief sehen wir Assurnazirpal nach seinem Sieg über einen Stier bei Harfenklang mit Libation und anderem Festpomp den Göttern opfern. Dasselbe bedeuten offenbar in ihrem Ursprung alle verwandten orientalischen und griechischen Darstellungen. Die bogenschiessenden mykenischen Könige erlegen meist menschliche Feinde; aber an eine Darstellung reeller Vorgänge ist dabei ursprünglich nicht zu denken; der Hintergrund ist ein religiöser. Als Totems werden die Löwen von assyrischen Königen in Käfigen und Zwingern gehalten, wie die brasilianischen Indianer noch heute in ihren Dörfchen den Totemvogel unter einem primitiven Geflecht verwahren, oder wie indische Rajahs Tiger in Bambuskäfigen halten. Bei indischen und assyrischen Fürsten werden dann die Raubthiere allerdings gelegentlich zur Lust und Augenweide vor versammelten Festgästen prompt niedergestochen oder niedergeschossen; aber das ist eine jüngere, pietätlose Stufe, welcher das schonende Einfangen und Heilighalten der Thiere jedenfalls vorausgeht.

Die mechanische Verknüpfung übereinander stehender oder auf einander sitzender Figuren widerstrebte dem kühnen Realismus der mykenischen Kunst, während sie der elenden hethitischen ziemlich geläufig war. Nur aus den vormykenischen Inselgräbern kennen wir ein Beispiel dieser gehäuften Composition in einem Paar übereinander stehender Marmorfiguren.[3]) Hier steht eine kleinere Figur auf dem Kopf einer grösseren, wie an den Wappenpfählen der Indianer Nordwestamerikas und der Polynesier und an den Zauberstäben der Battaks. Der genealogische Charakter dieses barbarischen Bildwerkes ist vollkommen deutlich.[4])

[1]) Beispiele hiefür, wie für das Folgende, citirt Sittl, Archäologie der Kunst, S. 446 *f.*

[2]) So auch das griechische Orakel vom Perserkönig bei Herodot VII, 220: *οὐ γὰρ τὸν ταύρων σχήσει μένος οὐδὲ λεόντων ἀντιβίην· Ζηνὸς γὰρ ἔχει μένος· κτλ.*

[3]) Im Museum zu Karlsruhe. Gerhard, Abhandl., Taf. XLIV, Fig. 3. Perrot-Chipiez VI, S. 740, Fig. 332, hier Fig. 17.

[4]) Mit Recht sagt daher Perrot: „Ce, que le sculpteur s'est proposé de montrer en disposant ainsi ses personnages, c'est que la déesse est une déesse-mére; la figurine, qui forme le sommet du groupe, c'est l'enfant, par lequel se continuera la chaîne des générations.“

Zu vergleichen ist eine blauglasirte kyprische Terracotte:[1]) nackte Frau von unförmlich vollen Formen mit stark betontem Geschlechtstheil. Ihre Unterschenkel stecken in einem Lotoskelche. Sie hält mit beiden Händen die Beine des rittlings auf ihren Schultern sitzenden Bes, welcher sich mit den Händen an ihrem Kopfe festhält. Diese Frau ist gewiss, wie schon Heuzey und nach ihm Perrot gesehen haben, als die Mutter des Bes aufzufassen. Mütter tragen ja auch zuweilen ihre Kinder so. In einer anderen Terracotte[2]) wird Bes von seiner Mutter gesäugt, und dies oder Aehnliches ist der in der späteren Kunst beliebtere Ausdruck des genealogischen Zusammenhanges. In der afrikanischen Kunst des Congogebietes findet sich dagegen noch ganz treu jenes alte Schema, wie es die kyprische Terracotte zeigt. Unter den von W. Hein publicirten „Holzfiguren der Waguha“ (im Quellbecken des Congo) sehen wir eine Doppelfigur,[3]) bestehend aus einer nackten Mannesgestalt, welche eine ebensolche weibliche, die auf den Schultern der ersteren sitzt und sich auf den Kopf derselben stützt, an den Beinen festhält. Solche Analogien sind geeignet, an irgend einen Zusammenhang zwischen der altägyptischen und der noch heute blühenden Negerkunst denken zu lassen, da es auch sonst an Parallelen zwischen diesen beiden Culturkreisen nicht fehlt.

Unter den plastischen Schnitzwerken der westafrikanischen Neger sind weibliche Idole (hier gewöhnlich „Fetische“ genannt) mit Kindern nicht ganz selten. Die ethnographische Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien besitzt eine Anzahl solcher Figuren. Das Kind liegt ausgestreckt im Schoosse der Mutter oder ist an den Leib derselben geklammert. In diese Classe gehört eine wahrscheinlich von der Loangoküste stammende weibliche Holzfigur,[4]) welche auf einem Beine kniet und durch ganz besondere, wenngleich roh übertriebene Naturwahrheit der Gesichtszüge und des Schmuckes (Zahnfeilung, Ziernarben, Binden, Ketten, Ringe) ausgezeichnet ist. Sie hält auf dem linken Knie ein saugendes Kind, welches mit der Rechten an der rechten Brust der Mutter, mit der Linken an dem eigenen Fusse spielt. In der Rechten hält die Knieende ein Gefäss, was bei solchen Idolfiguren auch sonst vorkommt. Der stupide Gesichtsausdruck der jungen Frau mit den hängenden Augenlidern und dem offenen Munde ist besonders gelungen, höchst unnatürlich und primitiv dagegen die Kolossalität des Kopfes, namentlich des Gesichtes im Verhältniss zur Schrumpfung der Formen nach unten, hauptsächlich zur Kürze der Arme und Beine.

Solche Werke weisen auf eine alte Uebung der Holzplastik in dem genannten Gebiete hin. Sie dienen dort gegen Unfruchtbarkeit der Frauen, als Schutzmittel im Kriege, zum Abschluss glücklicher Tauschgeschäfte und zu ähnlichen Zwecken, und wir glauben darum auch nicht, dass die beschriebene Doppelfigur „blos ein Kunstwerk, eine Spielerei“ („ein hübsches Bild afrikani-

[1]) Perrot-Chipiez III, S. 408, Fig. 279.

[2]) Heuzey, Figures antiques de terre-cuite du Louvre, Taf. VIII, Fig. 14, S. 6.

[3]) Intern. Archiv für Ethnogr. Suppl. zu Bd. IX, Taf. II, Fig. 7—9, vgl. Cameron, Across Africa, Schlussvignette zu Cap. XVII.

[4]) Joest, „Eine Holzfigur“ u. s. w. (Bastian-Festschrift, S. 119, Taf. IV—VI.)

schen Familienlebens"), wie Joest meint, gewesen sei. Ob das Kind etwas Anderes bedeute als ein blosses Attribut der Mutter, darnach haben, wie es scheint, die Ethnographen in jenem Gebiete nie gefragt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Entstehung von Mischfiguren und Gruppen suchen wir uns einen Ueberblick der ältesten Bildwerke solcher Art, welche auf europäischem Boden gefunden sind, zu verschaffen. Allein was ist europäischer Boden? Eine ganze Classe jener Denkmäler, welcher wir die mannigfachste Belehrung verdanken, führt ihren Namen nicht mit Unrecht nach den zwischen Europa und Asien verstreuten Inseln. Die meisten anderen stammen vom Rande des Continents, aus den mykenischen Schachtgräbern und der Erde über denselben. Keinerlei Entwicklung leitet von älteren Stadien hinüber zu den lebhaft bewegten Gruppen, die aus mehreren Menschen, aus Menschen und Thieren oder aus verschiedenen Thieren gebildet sind. In den Gräbern, deren Zeit etwa von 1600—1400 v. Chr. anzusetzen ist, fanden sich: bronzene Dolchklingen mit aus verschiedenfärbigem Gold eingelegten Darstellungen einer Löwenjagd kampfgerüsteter Männer, auf Enten jagender Panther oder anderer katzenartiger Raubthiere, eine bronzene Schwertklinge mit der eingelegten Darstellung laufender Pferde, goldene Siegelringe, auf deren Platten zu Fuss kämpfende Männer oder ein zu Wagen den Hirsch jagender Bogenschütz eingravirt sind, goldene Schieber mit den Figuren zweier kämpfender Männer oder eines Mannes im Löwenkampf, getriebene Goldplatten (Beschläge eines Kästchens) mit Löwen, welche einen Hirsch oder einen Steinbock jagen. Auf den steinernen Grabstelen sind Männer zu Wagen dargestellt, die auf Feinde losstürmen oder über Gefallene hinwegsetzen, darunter einmal, wie ein homerisches Gleichniss aus der Thierwelt, ein Löwe, der ein Stück Wild verfolgt.

In den Palästen von Mykene und Tiryns sind Bruchstücke von Wandgemälden aufgefunden worden. Sie stellen dar: einen Zug bekleideter eselsköpfiger Menschenfiguren, welche auf ihren Schultern einen Balken tragen und vor Anstrengung die Zungen heraushängen lassen, eine Opferhandlung vor einem bewaffneten Idol oder, wie man später an dem verblassten Bilde zu erkennen glaubte, die Darreichung von Helm und Trunk durch Frauen an einen mit Schild und Speer gerüsteten Krieger, endlich (in Tiryns) die Bändigung eines gewaltigen Stieres durch eine kleine nackte Mannesfigur.

Dazu kommen aus Mykene und anderen Fundorten dieser Periode getriebene Gold- und Silbergefässe, sowie bemalte Vasen, die ersteren mit den figurenreichen Bildern einer belagerten Stadt, des Fanges mächtiger Stiere, die letzteren ebenfalls mit Stierbändigungen, Kämpfen, Kriegerzügen u. dgl.

In Mykene, Menidi, Vaphio, Korinth und an anderen Plätzen des griechischen Festlandes sind auch zahlreiche geschnittene Steine gefunden worden. Jaspis, Achat, Chalcedon, Sardonyx und andere harte Steinsorten wurden in flachrunde Form gebracht und gravirt mit heraldischen Paaren aufgerichteter oder einzelner schreitender Löwen, mit Figuren von Rindern, Steinböcken, Schweinen oder phantastischen Thieren (Greifen und anderen Mischwesen). Von den Inseln Kreta, Cypern, Rhodos, Melos stammen viele ähnliche, linsenförmige oder flach-eirunde Gemmen, auf welchen roher und mit mehr Rücksicht auf

Deutlichkeit als auf Naturtreue eine bunte Menge verschiedener Figuren und Scenen dargestellt ist. Männer, die untereinander oder mit Löwen kämpfen, heraldisch gepaarte und einzelne schreitende Löwen, Thiere der Heimat, wie Rinder, Steinböcke, Ziegen, einzeln oder in Gruppen, nähern sich den wappenartigen Bildern der mykenischen Gemmen. Dann erscheinen aber, hier noch häufiger als dort, auch die abenteuerlichsten Mischwesen, höchst sonderbare Verschmelzungen einzelner Theile verschiedener Lebewesen, z. B. Gestalten, die auf einem Vogelleib mit Löwenfüssen einen Pferdekopf tragen. Solche Ungethüme schleppen auf ihren Schultern häufig erlegte Thiere: ein Hirschkalb, einen Löwen oder gar zwei Raubthiere, die von den Enden einer Tragstange herabhängen. Das Tollste sind Ausgeburten, wie ein Paar schreitender menschlicher Beine, auf welche zwei Thiervordertheile, das eines Stieres und das eines Steinbockes aufgesetzt sind. Einiges davon, wie die Chimära, hat auch in der späteren griechischen Kunst und Poesie ein Fortleben gefunden, ist aber darum nicht harmonischer erdacht. Die seltsamen Krümmungen, in welchen die Gestalten zuweilen erscheinen, sind durch die runde Form der Bildflächen bedingt. Der Gebrauch solcher Steine als Siegel oder Amulete reicht bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. herab; denn auf Melos wurden „Inselsteine“ in Gräbern dieser Zeit zusammen mit ägyptischen Skarabäen und griechischen oder phönikischen Nachahmungen der letzteren angetroffen.

Diese seltsamen Darstellungen, deren Stil im Grossen und Ganzen von dem der Hauptmasse mykenischer Bildwerke nicht abweicht, sind bilderschriftliche Worte und Sätze, in welchen die Häuptlinge und Angehörigen kleiner Stämme ihrem Glauben an die Macht des eigenen Totems oder Wappenwesens über fremde Dämonen naiven Ausdruck geben. So möchten sie wenigstens für den Anfang und an Orten wie Mykene zu deuten sein, bis dann der Gebrauch allgemeiner wurde und sich an denselben eine unklare Vorstellung fetischartiger Zauberwirkung knüpfte. Eine der Voraussetzungen dieser Kunst liegt in der Thierfabel, wie sie bei kindlichen Völkern, z. B. den nordamerikanischen Indianern, blüht und gedeiht. Diese hat sicherlich einst auch in Europa gewuchert; nur sind wir ausser Stande, ihre krausen Erfindungen aufzuzeichnen und für die Erklärung jener dunklen Gebilde zu verwerthen.

Dafür liegt eine andere Voraussetzung klarer zu Tage. Es ist schwer, in manchen jener Bildwerke nicht Zersetzungen fremder Schemata, freies, eigenmächtiges Schalten mit einem überkommenen Formenvorrath zu erblicken. Anderes, was nicht umgebildet wurde, weist uns den Weg nach der Heimat jenes Formenkreises. Diese ist zweifellos in den alten Bereichen morgenländischer Cultur zu suchen.

Echt orientalische Bildwerke zeigen uns fortgesetzte Verschmelzungen mischleibiger dämonischer Gestalten. So findet man gewisse Luftgeister, löwenköpfige, geflügelte Dämonen mit geschwungenem Dolch in assyrischen Palastreliefs und anderen Werken der mesopotamischen Kunst. Es sind kriegerische, feindselige Gestalten, die einander paarweise entgegentreten oder in Reihen hintereinander erscheinen. Dann findet sich wieder ein menschenfreundlicher Dämon, der durch eine mehr oder minder völlige Vermischung der menschlichen

mit der Fischgestalt charakterisirt und als Spender menschlicher Kunst und Wissenschaft, als Führer der Todten durch die Gefahren der Unterwelt bezeugt ist. Nun verschmilzt aber, z. B. in der Basreliefdarstellung des königlichen Zeltes am Palaste zu Ninive, der kampfgewaltige Luftdämon mit dem friedlichen Fischmenschen (wie Athene zugleich Kriegerin und Hüterin friedlicher Künste ist), indem dort zwei menschliche Dämonen mit Löwenköpfen und typischer, über den Rücken herabhängender Fischhaut einander in Kampfstellung entgegentreten.

Weiter im Westen, auf Cypern und den griechischen Inseln und Küsten, ist diese doppelt potenzirte Mischfigur in mykenischer Zeit oft dargestellt worden. Wir finden sie in drei einander — aber nicht feindlich, sondern mit Sacralgefässen — gegenübertretenden Paaren auf einem Silbergefässhenkel aus Curium,[1]) dann etwas verändert auf „Inselsteinen“, hier bald von einer männlichen Herrscher- oder Ahnenfigur gebändigt, bald über thierische Totems triumphirend oder ebenfalls ein heiliges Gefäss tragend, endlich in einem mykenischen Wandgemälde in einer Reihe gleichförmiger Gestalten, welche eine Stange auf der Schulter tragen. Das Tragen besiegter Feinde auf einer Stange oder auf den Schultern ist eine seltsame alterthümliche Ausdrucksform für Stärke und Ueberlegenheit und erfährt später mythische Umdeutung.[2])

Jene potenzirte Mischfigur aus Mensch, Fisch und Löwe muss im mykenischen Griechenland ziemlich allgemein bekannt gewesen sein und eine bestimmte, wahrscheinlich doppelte Bedeutung gehabt haben: eine feindliche und eine freundliche, entsprechend jenen beiden ursprünglichen Mischwesen, aus welchen sie zusammengesetzt ist. Sie bedeutete also etwa einen über Leben und Tod gewaltigen Dämon, den man als Schutzgeist haben mochte, wenn er gütig, bekämpfen, wenn er feindselig gedacht war. Allein europäischer Geschmack oder europäische Thierfabel hat sich an jenem Product semitischer Einbildungskraft umwandelnd bethätigt. Vom Menschen ist nur die aufgerichtete Haltung zurückgeblieben. Aus der Fischhaut mit dem Fischschwanz ist ein Vogelkörper, aus dem menschlichen oder Löwenkopf ein Pferde- oder Eselskopf geworden, und nur Löwenbeine sind hie und da zurückgeblieben.

In ähnlicher Weise scheint später der löwenköpfige vieldeutige Bes der Aegypter durch Vermittlung der Phöniker von den Italikern übernommen worden zu sein. Die Congenialität solcher abenteuerlicher Gottheiten mit zahlreichen eigenen Schöpfungen primitiver Stämme mag ihre weite Verbreitung erklären.

Andere Typen der mykenischen Kunst haben ihre nächsten Analogien unter den ägyptischen Denkmälern. Auf ägyptischen Ringplatten, deren Darstellungen den Kampfscenen und Ueberwindungen auf mykenischen Inselsteinen und Goldringen sehr ähnlich sind, finden wir die Namen der Könige und noch Anderes beigeschrieben. Auf einem beiderseits gravirten grünen Jaspis des

[1]) Perrot-Chipiez, III, S. 795, Fig. 556.

[2]) Vgl. Izdubar mit dem Löwen, Herakles mit den Kerkopen, die Kriophoren und Moschophoren der griechischen Kunst, Ajas und Achilleus auf der Klitiasvase und sonst, Studniczka, Röm. Mitth. VI, 1891, S. 255.

Louvre[1]) reisst Thutmes II. einen Löwen am Schweife in die Höhe und schwingt die Keule, um ihn niederzuschlagen. Der talismanische Sinn der Darstellung ist ausserdem in dem beigeschriebenen Worte „Quen“ (Kraft) ausgedrückt. Das Tragen des Ringes hatte wohl dieselbe Bedeutung wie das Aussprechen des Heilwortes im Gebet. Auf der anderen Seite des Steines sieht man den König vollkommen wie auf mykenischen Goldringen und Grabstelen seinen Pfeil nach einem Feind abschiessen; ein zweiter liegt hingestreckt unter den Pferden. Auf einem anderen Ringstein[2]) hält Ra-en-ma (Amenemha III.) einen überwundenen Feind beim Haare und schwingt die Keule über ihm. An einem grossen, nicht zum Tragen am Finger geeigneten Goldringe[3]) zeigt das Siegel auf der einen Seite den Vornamen des letzten Königs der 18. Dynastie, auf der anderen einen schreitenden Löwen mit den Worten „Neb-Khopesch“ (Herr der Kraft), auf den Schmalseiten sind ein Scorpion und ein Krokodil dargestellt.

Die „Inselsteine“ Griechenlands zeigen aber auch Formen, die dem überseeischen Orient fremd sind: so die Chimaira, eine dem Löwen übergeordnete Ziegenprotome,[4]) oder die *πότνια θηρῶν* im mykenischen Frauengewande, welche zwei langhalsige Vögel an den Beinen, einen Ziegenbock an den Hörnern oder einen Fisch an der Angelschnur hält, oder gar einer Ziege den Hals durchbeisst (Tsuntas-Manatt Fig. 154 vgl. 155[5]). Die mit dem Löwen genealogisch oder in anderem Sinn verbundene Ziege und die thierbeherrschende Frauengestalt sind orientfremde Conceptionen, denen, wie es scheint, europäischer Sagengehalt zu Grunde liegt.

Den stammmütterlichen Charakter der *πότνια θηρῶν* lassen die griechischen Sagen noch recht wohl erkennen. So etwa die Gründungssage von Kyrene.[6]) Nach dieser lebte die Heroine Kyrene, eines Lapithenkönigs Tochter, „als jungfräuliche Jägerin in den Wäldern des Pelion und schützte die Heerden ihres Vaters vor den Raubthieren. Als sie einst, waffenlos ringend, einen Löwen bezwungen, erblickte sie Apollo und entbrannte in Liebe“. Er entführt sie übers Meer, nach dem Gottesgarten Libyen und macht sie dort zur Beherrscherin einer blühenden Griechenstadt. Sie gebiert einen Sohn Aristaios, der ein grosser Culturheros, ein weitverehrter Beschützer des Ackerbaues, der Zucht des Weinstockes und Oelbaumes, des Viehes, des Wildes und der Bienen wird. Spuren der Sage finden sich schon in den hesiodischen Eöen, und aus dem 6. Jahrhundert stammt bereits ein Bildwerk kyrenischen Ursprungs, welches den Löwensieg der Jungfrau darstellt.[7]) Auf einer schwarzfigurigen kyrenischen Schale[8]) sieht man „Kyrene mit Silphion und Granatenzweig von Dämonen

[1]) Perrot-Chipiez, I, S. 739, Fig. 498.

[2]) L. c., S. 738, Fig. 497.

[3]) L. c., S. 740, Fig. 500.

[4]) Milchhöfer, S. 81, Fig. 52 b, 82, Fig. 53, 54 a, c.

[5]) L. c., S. 86, Fig. 56 a, b; Perrot-Chipiez, VI, S. 851, Fig. 432, 4; vgl. S. 487, Fig. 431, 7, S. 842, Fig. 426, 14.

[6]) Hauptsächlich überliefert in Pind. Pyth. 9, 5—70; vgl. Studniczka in Roscher's Mythol. Lex. II, 1717.

[7]) L. c., Sp. 1723, Fig. 1.

[8]) L. c., Sp. 1730, Fig. 5.

umflattert". Diese theils männlichen, theils weiblichen geflügelten Dämonen, die auch sonst auf kyrenischen Vasen und Münzen wiederkehren, hängen nach Studniczka mit der Oertlichkeit zusammen und sind „die Pflanzenwelt fördernde Luftgeister", d. h. wohl reducirte ältere Gottheiten der Urbevölkerung jener afrikanischen Gestadelandschaft.

Kyrene wurde um 630 v. Chr. von der dorisch besiedelten Insel Thera aus gegründet. Wenn nun aber die Ahnenfigur der Heroine aus Thessalien stammt, so liegt es nahe, mit Studniczka anzunehmen, „dass die Göttin Kyrene nicht erst als Eponyme ihrer Stadt entstanden, sondern als echte alte Göttin von den thessalisch-böotischen Theräern mitgebracht und neben ihrem Gatten Apollon zur Stadtherrin gemacht worden ist".[1]) Wie soviele andere weibliche Archegeten, ist sie später neben Apollon zur Heroine herabgesunken, wozu namentlich die Concurrenz einer verwandten panhellenischen Göttin, Artemis, mitgewirkt hat. „Der Löwenkampf ist ein prototypischer Mythos, der bei der Heroine Das als einmaliges Ereigniss auffasst, was bei der Göttin der Ausdruck für ihre ständige Herrschaft über die Thierwelt war."

In solchen jüngeren Gestalten ist der alte universelle Charakter der matriarchalen Göttin um eine wesentliche Seite verkürzt: um ihre Herrschaft über Tod und Leben der Stammesangehörigen. Sie ist nur mehr die Fruchtspenderin, nicht mehr die übermächtige Jenseitsfigur, der die Verstorbenen zufallen und unter deren Schutz diese in Grabdenkmälern wie der Stele von Dorylaion[2]) gestellt werden.

Die Archäologen schwanken, ob sie in der geflügelten, Thiere haltenden Frauengestalt einen orientalischen Typus erblicken sollen oder nicht. Studniczka ist nicht geneigt, diesen Typus für eine selbstständige, nur einzelne orientalische Motive verarbeitende Schöpfung hellenischer Kunst zu halten, und verweist, neben den mykenischen Darstellungen, namentlich auf ein ägyptisirendes, wahrscheinlich phönikisches Elfenbeinrelief aus dem Südostpalast zu Nimrud,[3]) welches bereits den wappenartigen Typus mit zwei Raubthieren zeigt, wie er in Griechenland wohl erst im 7. und zu Anfang des 6. Jahrhunderts auftritt. Körte[4]) erklärt dagegen die geflügelte, Thiere haltende Frauengestalt für einen der orientalischen Kunst nicht geläufigen Typus und meint, vielleicht habe die Mischcultur Cyperns solche Bildungen erzeugt, was aber nicht sicher sei. Dagegen habe die mykenische Kunst dergleichen wiederholt dargestellt.

Es scheint, dass der orientalischen Kunst die Beflügelung und das Kämpfen mit den Thieren, namentlich mit Löwen, der griechischen dagegen das weibliche Geschlecht der menschlichen Hauptfigur angehört. Auf der einen Seite

[1]) Bachofen („Das Mutterrecht", S. 156 ff.), welcher die literarischen Zeugnisse über die Stellung der Frau in Kyrene im Sinne seiner gynäkokratischen Theorie übertrieben und falsch aufgefasst hat, sieht in der Stadtgründerin und Allem, was nach seiner Meinung damit zusammenhängt, den Einfluss eines autochthonen Elementes, welches die Griechen erst auf dem Boden Libyens kennen gelernt hätten.

[2]) Athen. Mitth. XX, 1895, Taf. I.

[3]) L. c., Sp. 1753, Fig. 8.

[4]) Athen. Mitth. XX, 1895, S. 10.

haben wir Bildwerke, wie jene vierflügelige Mannesgestalt, welche zwei stierwürgende Löwen an den Beinen festhält,[1]) auf der anderen Seite die ganz ähnliche, nur auf eine weibliche Figur bezogene Darstellung der Artemis auf dem grossen Bronzeblech von Olympia.[2]) Alles ist hier „orientalisirend"; nur das Geschlecht der Hauptfigur ist ein griechischer Zug der Composition. Im vorgeschritteneren Orient hat die Frau an dieser Stelle nichts mehr zu thun, bei den jüngeren Griechen ist noch die Frau als Göttin Herrin über Tod und Leben, Archegetin und dämonische Gebieterin der Stämme. Jenes vereinzelte Elfenbeinrelief aus Nimrud beweist in der That nichts.[3]) In der mykenischen Kunst erscheint noch keine Frau als Löwenbändigerin. Dagegen finden sich hier Darstellungen wie auf dem Intaglio,[4]) wo ein Mann zwei Löwen bekämpft, oder auf der goldenen Siegelringplatte,[5]) wo zwei Männer in der Mitte gegen zwei symmetrisch anspringende Löwen streiten.[6])

In einer Grabkammer von Arslan-Kaïa, Phrygien, erscheint eine Göttin zwischen zwei Löwen.[7]) Phrygien ist durch seine Nähe und in Folge davon durch seine Bevölkerung arischen Stammes mit den südöstlichen Ländern Europas eng verknüpft, und es passt daher recht gut, dass uns auf asiatischem Boden gerade hier die Frau mit den Löwen in alterthümlichen sepulcralen Bildwerken entgegentritt. Reinach nimmt an,[8]) das „mykenische" Motiv der heraldisch gepaarten Raubthiere sei erst in Phrygien „funéraire" geworden. Er stützt sich darauf, dass die anikonische Stufe, welche durch das Löwenthor vertreten ist, älter sei als die anthropomorphische, welche im Denkmal von Arslan-Kaïa erscheine. Dies genügt aber nicht zum Beweise, dass die heraldische Kunst jenes kleinasiatischen Gebietes, frei von mesopotamischen Einflüssen, an die mykenische geknüpft werden müsse. Die Frau erscheint auf asiatisch-arischem Boden nur etwas früher zwischen den beiden Löwen als in Griechenland. Aber auch dort geht die anikonische Stufe voraus; denn auf der Façade eines Felsengrabes von Ayazinn[9]) erheben sich die beiden Löwen als Grabeswächter zu beiden Seiten einer kegelförmigen Säule, wie am Löwenthor von Mykene. Die Gräber von Ayazinn stammen aus dem 9. und 8. Jahrhundert, sind also beträchtlich jünger als das Löwenthor. Dennoch darf man wohl die Frage aufwerfen, ob sich die Sculptur des letzteren nicht vielmehr auf die Gräber als die heiligen Stätten,

---

[1]) Perrot-Chipiez, II, S. 771, Fig. 443.

[2]) Furtwängler, Bronzen von Olympia (Olympia, Bd. IV) Taf. XXXVIII.

[3]) Kyprisch-griechisch ist wohl auch ein Hämatitcylinder (Perrot-Chipiez, III, S. 638, Fig. 429), der eine Frau en face darstellt, welche zwei Löwen an den Hinterbeinen hält. Im Felde eine männliche und eine kleine weibliche Figur, eine Sphinx, ein Vogel, Stierköpfe, Kreuze und Anderes.

[4]) Perrot-Chipiez, VI, S. 843, Fig. 426, 21.

[5]) Ebenda, S. 846, Fig. 430.

[6]) Aehnliches z. B. auf einem chaldäischen Cylinder, l. c. II, S. 675, Fig. 332; vgl. S. 681, Fig. 337 f.

[7]) Perrot-Chipiez, V, S. 157; heraldisch gepaarte Raubthiere finden sich in demselben Lande auch sonst als Gräberschmuck, z. B. auf der Façade des Grabes von Ayazinn.

[8]) Le Mirage oriental, S. 47.

[9]) Ramsay, Journal hell. stud., 1882, S. 19, Taf. XVII.

zu welchen man durch das Thor zunächst gelangt, beziehen sollte, als auf Burg und Palast. Nicht nur die phrygischen Felsengräber, sondern auch eine Reihe echtgriechischer jüngerer Bildwerke lässt vermuthen, dass Idol und Löwenpaar oberhalb jenes Einganges keine andere als sepulcrale Bedeutung gehabt haben.

Zu den alterthümlichsten griechischen Bildwerken, die eine weibliche Gottheit (Artemis) mit einem Paare von Raubthieren symmetrisch gruppiren, gehören die Figuren auf zwei böotischen Grabvasen. Die Mittelfigur fasst die Thiere noch nicht, sondern erhebt die Arme in steifer sacraler Haltung. Auf

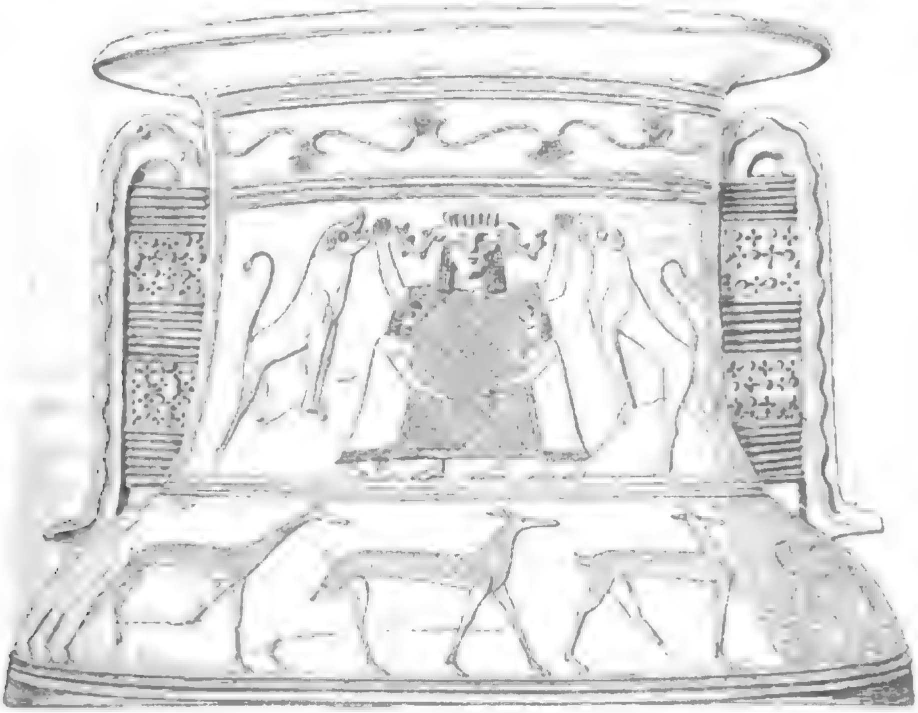


Fig. 18. Oberer Theil einer thönernen Amphora aus einem Grabe bei Theben, Böotien.

dem Hals einer bei Theben gefundenen Amphora[1]) erscheint sie trapezförmig wie ein rohes Idol, mit rechtwinkelig erhobenen Armen, an sie geschmiegt rechts und links je eine kleinere Figur (ihre Kinder?), während zwei sich emporreckende Raubthiere nach ihren Händen zu schnappen scheinen.[2]) Die Hauptfigur jener Reliefvase erinnert an die Tanitbilder punischer Grabstelen und an die Bronzeanhängsel der ersten Eisenzeit Italiens. Vielleicht ist dieser Typus auch in der schematischen Figur einer Glaspaste vom Palamidi[3]) zu

[1]) Ἐφημ. ἀρχ., 1893, Taf. VIII und IX (oben Fig. 18).

[2]) Eine (nackte männliche) Figur mit so erhobenen Armen steht zwischen zwei anspringenden Thieren (Pferden) auf einem Bronzegefäss aus Suessula. Römische Mitth. II, 1887, S. 217, Fig. 3.

[3]) Perrot-Chipiez, VI, S. 945, Fig. 505.

erkennen.[1] Auf einer zweiten böotischen Vase[2] erscheint dieselbe Göttin wieder mit schematisch gebildeten, hier aber horizontal ausgestreckten Armen und etwas herabhängenden Händen. Auf ihrem reichgemusterten Gewande ist vorne ein Fisch gezeichnet (primitive Einverleibung einer symbolischen Thierfigur in die Körperfläche, wie auf den von Holleaux publicirten böotischen Glockenfiguren). Rechts und links stehen die beiden Raubthiere mit aufgerissenem Rachen, je einen Vorderfuss zu den Knieen der Göttin erhoben. Auf den Armen der letzteren sitzen, ebenfalls gegen sie gekehrt, zwei Vögel, wodurch man an den Vogelbesatz der mykenischen Taubengöttin erinnert wird.[3] Im Felde allerlei bedeutungsvolle Zeichen: ein Ochsenkopf, ein Thierschenkel(?), mehrere Hakenkreuze, einfache Kreuze und schraffirte Dreiecke, die sich den Feldern anpassen, welche sie ausfüllen. Darüber ein Fries von Vögelchen, rechts und links am Rande zwei von Punktreihen begleitete Schlangenlinien.

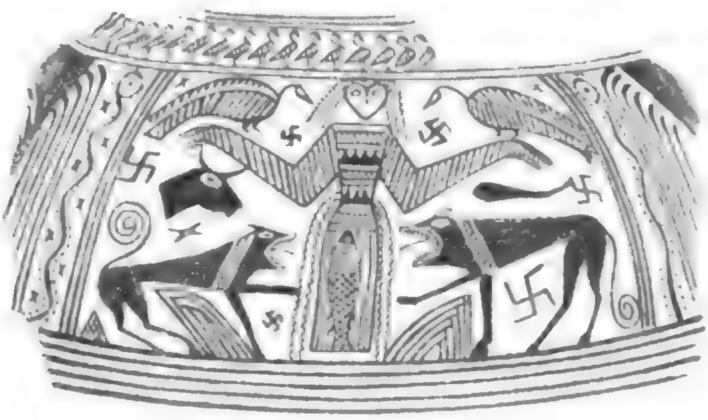


Fig. 19. Bild von einer Grabvase aus Böotien.

Ebenso alterthümlich wie die verschiedenen Formen und Umdeutungen der *πότνια θηρῶν* sind die Frauengestalten, welche andere Sinnbilder, wie Körbe oder Pflanzen, tragen.

Der griechische Mythus ist sehr erfinderisch in der Erklärung solcher Motive und überkommener Bildtypen, welche beibehalten und sinnreich weiter entwickelt werden. Bei den Naturvölkern nennt man dies „secundäre Fehldeutungen“ und nimmt sich davor in Acht, wenn man einer Sage, einem Bildwerk auf den Grund gehen will. Bei den Griechen war diese Umwerthung alter Werthe gang und gäbe. So müssen die weiblichen Gottheiten und Heroinen, welche aus anderen Gründen mit Pflanzen in den Händen dargestellt wurden, beim Blumenpflücken überrascht und entführt worden sein wie Kore und Europa. Ja sogar das Gefäss, dieses uralte weibliche Attribut, welches Europa auf dem Stiere sitzend hält, findet seine realistisch-poetische Erklärung.

[1]) Eine mykenische Frauengestalt in glockenförmigem Sacralgewande auf einem Inselstein, ebenda Taf. XVI, Fig. 16.

[2]) Ἐφημ. ἀρχ., l. c., Taf. X, 1 (oben Fig. 19).

[3]) Löwen und Vögel als Seitenstücke vereinigt, als Mittelstück aber, wie später gewöhnlich, ein Pflanzenornament: „frühattische Vase“, Jahrb. des Inst. II, 1887, Taf. III.

Es ist der reichgeschmückte Topf, in welchen die Jungfrau ihre Blumen sammelte, als sie den heimischen Gestaden entrissen wurde. So erscheint er in der Dichtung bei Moschos, Idyll II, 37—62 und in einem Vasenbilde schönen Stils.[1]) Nach dem Dichter ist es natürlich ein kostbares, von Hephaistos selbst gefertigtes Goldgefäss, und ähnlich muss sich auch der Vasenmaler die Sache vorgestellt haben, weil sich sonst nicht recht erklären liesse, warum das Mädchen in so gefährlicher Situation, auf einem Stier sitzend, mitten im Meere, von diesem unnützen Gegenstand sich dennoch nicht trennen mag.

Die pflanzenhaltende Frauenfigur ist eines der unsterblichen Elemente der Bildkunst. Mykenische Frauengestalten erscheinen so auf einer Goldringplatte,[2]) einer Elfenbeinplatte,[3]) einem Spiegelgriff,[4]) wo sie sonst[5]) Vögel halten, andere auf Dipylonvasen.[6]) Auch finden wir dieses Motiv bei einer der böotischen Glockenfiguren. Dagegen wird Artemis selten so dargestellt,[7]) eine Folge der jüngeren Differenzirung und Motivirung.

Hieher gehört auch die vielbehandelte Darstellung eines mykenischen Goldringes.[8]) Dieselbe zeigt gegenständlich nächste Verwandtschaft mit jüngeren Bildwerken (den Innenzeichnungen kyprischer Metall- und attischer Dipylonthonschalen), welche die Adoration sitzender weiblicher Gottheiten durch heranschreitende, pflanzenhaltende Frauen darstellen. Die Göttin sitzt und hält Blumen in der Hand. Auf sie zu schreitet ein Zug von Frauengestalten, wovon zwei ebenfalls Blumen halten, während eine, die grösste und mittelste, blos anbetend die Hand vorstreckt. Hinter der Göttin erhebt sich die Aschera, der heilige Baum der Orientalen, nicht stilisirt, sondern naturtreu gebildet und zum Ueberfluss noch eine kleine Frauengestalt überdachend, die sich mit seinen Blüthen oder Früchten beschäftigt. Steinhaufen erscheinen unter dem Baum und der kleinsten Adorantin. Es fehlt alle Symmetrie, als wenn sie absichtlich ausgemerzt worden wäre. Schuchhardt lehnt (l. c., S. 314) die Deutung auf eine Culthandlung ab und sieht auf dem Ring „nur Frauen und Kinder, die sich alle in rein menschlicher und sehr einfacher Weise mit Blumen und Früchten vergnügen". Das ist keine sehr einfache Erklärung für ein so altes, als Darstellung auf einer Ringplatte eo ipso talismanisches Bildwerk. Zudem ist das übrige Bildfeld erfüllt mit hieratischen Zeichen: einem grossen Doppelbeil, einer kleinen gerüsteten Kriegerfigur (die an die Darstellungen beschildeter



Fig. 20.
Platte eines goldenen Siegelringes von der Burg zu Mykene, 1/1 nat. Gr.

[1]) Compte-rendu, Petersburg 1866, Taf. V, Fig. 1; vgl. Stephani, S. 118, 149.
[2]) Schliemann, „Mykenä", Nr. 530.
[3]) Perrot-Chipiez, VI, S. 815, Fig. 384.
[4]) Ebenda, S. 817, Fig. 388.
[5]) L. c., S. 816, Fig. 387.
[6]) Z. B. Schliemann, „Tiryns", S. 107, Taf. XVI b. c., XVII a.
[7]) Athen. Mitth. V, 1880, Taf. X; Gerhard, Trinkschalen und Gefässe. II, 19.
[8]) Schuchhardt, Schliemann's Ausgrabungen, S. 313, Fig. 281 (oben Fig. 20).

Krieger neben der Frauenverehrung in den oben citirten Schalenbildern erinnert), sechs Thierköpfen und Sonne und Mond, welche beiden durch eine dreifache Wellenlinie (den ägyptischen Himmelsocean „Nu"?) von dem unteren Raume abgeschnitten sind. Schuchhardt meint: „Dass die heiligen Zeichen in irgend welcher Beziehung zu der dargestellten Handlung ständen, ist nicht einzusehen. Sie sollen wohl nur den Raum füllen in derselben bedeutungslosen, rein schmückenden Weise, in der man sich Aphroditebilder und Tempelchen auf die Kleider nähte." Das Beispiel ist unglücklich gewählt, da die feierlichen Grabgewänder, auf welchen vielleicht die Goldblechfiguren der „Taubengöttin" und der „Taubentempelchen" angebracht waren, damit gewiss keinen bedeutungslosen Schmuck, sondern zauberkräftige Bilder einer grossen weiblichen Gottheit trugen, die hier Todesgottheit war und auf der Ringplatte als Göttin der Zeugung und des Lebens verehrt wird. Aus der secundären Stelle, die jener vermeintliche „Füllschmuck" auf dem Ringe einnimmt, schöpfen wir nur die Ueberzeugung, dass die mykenischen Griechen eine grosse weibliche Gottheit, der sie in orientalischen Formen huldigten, über alle anderen Cultobjecte stellten, und dass Zeichen, wie Sonne und Mond, wie auch die Doppelaxt, in der man ein Symbol des Zeus gesehen hat, in dieser Zeit nur als Attribute jener grossen Göttin erscheinen. Wenn man glauben wollte, dass jene jüngeren Schalenbilder auf mykenische Darstellungen von der Art dieses Goldringes zurückgehen, müsste man annehmen, dass sich die Culthandlungen einer späteren Zeit aus den Einfällen mykenischer Bildner entwickelt haben.

In der zweiten Auflage von „Schliemann's Ausgrabungen", S. 322, erkennt Schuchhardt in der Figurengruppe des Goldringes doch „irgend eine heilige Handlung", wogegen M. Mayer[1]) darin abermals nur ein Genrebild sehen will. Auch Collignon[2]) meint: „Warum sollen wir hier Pelasger und Chaldäer in Bewegung setzen, warum in einer Scene mythologischen Sinn suchen, die sich so leicht als ein Vorwurf aus dem Kreise des Genre erklärt?"

Der mythologische Sinn der mykenischen Bildwerke ist verschleiert durch den eigenthümlichen Realismus dieser Kunst, der uns verleitet, die Darstellungen derselben als Bilder aus dem täglichen Leben aufzufassen. Soll man wirklich glauben, es sei im mykenischen Griechenland üblich gewesen, Löwenrudel mit hohen Thurmschilden und langen Stossspeeren anzugreifen oder zu Wagen mit Bogen und Pfeilen Hirsche zu erlegen? Sind dies aber kühne Erfindungen mykenischer Bildner auf der Grundlage fremder Vorbilder und Formensprachen, dann hat wohl auch die als Wandmalerei, Vasenbild, Siegelbild und getriebene Goldarbeit wiederkehrende Stierbändigung durch nackte Männer trotz ihrer realistischen Ausführung einen anderen Sinn als den eines halbheroischen Genrebildes. Sehen wir die Scene doch als Mauerbild in Tiryns,[3]) wie die bekannten thierköpfigen Dämonen in Mykene,[4]) und es ist nicht anzunehmen, dass die Kunst damals so frei war, zu gleichem Zweck in Herrscherpalästen einmal Mythisches, dann

[1]) „Mykenische Beiträge", Jahrb. des Arch. Inst., 1892, S. 190.

[2]) Gesch. der griech. Plastik I, S. 49.

[3]) Schliemann, „Tiryns", Taf. XIII.

[4]) Ἐφημ. ἀρχ., 1887, Taf. X. 1.

wieder einmal Scenen aus dem Leben anzubringen. Wir dürfen vielmehr annehmen, dass auch die Stierbändigung nicht Gestalten aus dem Leben, sondern aus dem Mythus darstellt, nicht anders als die Bändigung mischleibiger Dämonen durch einen nackten Mann auf Gemmen.[1])

Dies hat unter Hinweis auf ähnliche Bilder griechischer Münzen von Catane in Sicilien schon Friedr. Marx[2]) angenommen; allein die Darstellungen auf den bald nachher (1889) gefundenen Goldbechern von Vaphio schienen die mythologische Deutung des Wandgemäldes von Tiryns wieder zu entkräften. Schuchhardt[3]) hat sich der realistischen Erklärung Wolters' gegen Marx angeschlossen, es aber doch auffällig gefunden, dass die sicilischen Dorer des 7. oder 6. Jahrhunderts ein viele Jahrhunderte zuvor im mykenischen Culturkreis nicht selten wiederkehrendes Schema auf ihre Münzen setzten. Die mischleibigen Dämonen des mykenischen Wandgemäldes findet Schuchhardt[4]) nicht in ehrbarem, ernstem Sinne dargestellt, sondern gewissermassen als Caricaturen mit lang heraushängenden Zungen. „Erlauben sich die homerischen Gedichte manche Satyre selbst mit den grossen Göttern, wie viel näher lag die Versuchung, es mit den dienstbaren Geistern derselben, mit den Kobolden und Unholden zu thun.“ Darüber können wir kein sicheres Urtheil haben. Realistische Darstellung ist noch keine satyrische; man könnte sonst Vieles in der mykenischen Kunst als Parodie auffassen. Die alten Bildwerke sind nicht das, was sie scheinen, und jene mischleibigen Dämonen sind wahrscheinlich sehr ernst genommen worden.

Woher stammt nun der für die Erklärung der Bildwerke so trügerische Realismus der mykenischen Kunst? Man wird kaum irren, wenn man darin ein Zeichen von Jugendlichkeit erblickt, die unter ganz besonderen Umständen solche Blüthen getrieben. Das auf europäischem Boden durchaus unvermittelte Auftreten einer solchen Fülle von Gruppirungen und phantastischen Gestalten beruht wahrscheinlich auf dem Contact einer bis dahin kunstarmen, aber jugendfrischen Bevölkerung mit fremden Culturkreisen, in welchen eine uralte Kunstübung alle nothwendigen Vorstufen bereits überwunden hatte. Nur aus dem Zusammentreffen eines Aufschwunges europäischer Elemente mit der natürlichen Expansion morgenländischer Culturkreise lässt sich das Phänomen der mykenischen Kunst und Cultur erklären.

Die Anknüpfung derselben an ältere Culturkreise ist in erfreulichem Fortschritt begriffen. Sie ist Sache der Orientalisten und Classicisten. Dagegen wird sich der Prähistoriker einen Rückblick auf die ältere europäische Kunst erlauben dürfen. Die Bewohner Griechenlands brachten aus ihrer älteren Heimat die geistigen Grundlagen jener Kunst mit. Aber sie hätten es nicht in so kurzer, kaum erkennbarer Entwicklung dahin gebracht, auf jenen Grundlagen eine so reiche bildkünstlerische Formenwelt aufzubauen, wenn ihnen nicht der alte Orient mit seiner ausgebildeten Formensprache hilfreich entgegengetreten

[1]) Milchhöfer, S. 55, Fig. 44 a.
[2]) Jahrb. des Arch. Inst. IV, S. 119—129.
[3]) Schliemann's Ausgrabungen, S. 145—148.
[4]) L. c., S. 327.

wäre. Darf man eine Anknüpfung an das in den Höhlen der Renthierjäger Frankreichs bezeugte Bildnertalent versuchen, wozu der mykenische Naturalismus nachdrücklich auffordert, so möchte man glauben, dass in den mykenischen Bildnern eine latente Kunstbegabung von der Jägerstufe her vorhanden war, welche anderwärts, in den Banden jüngerer Wirthschaftsformen zum Schlummer verurtheilt blieb und langsam abstarb. Als aber den auf den griechischen Inseln und Küsten sich ausbreitenden und durch Seefahrt mächtig gewordenen Stämmen der Orient seine alten Schatzhäuser öffnete, da erwachte jenes schlummernde Talent und bethätigte sich in wunderbarer Weise. Durch die Natur und Weltlage ihrer Wohnsitze wurden diese Menschen wie mit einem Riesensprung über die lähmende Stufe des binnenländischen Ackerbauers und Viehzüchters hinweggehoben, so dass sie sich einen Theil der Frische und Ursprünglichkeit bewahren konnten, durch welche die Werke der älteren Steinzeit ausgezeichnet sind. So beruht der Realismus der mykenischen Bildnerei auf einer durch Vorbilder höherer Kunst geschulten Erbanlage zur Naturbeobachtung, namentlich zur scharfen Beobachtung der Thiergestalt und des Thierlebens. Dadurch ist sie in gewissem Sinne verwandt mit der figürlichen Kunst der quartären Höhlenbewohner Westeuropas, und die mächtigen Stiere an den Goldbechern von Vaphio stehen nicht ausser aller Beziehung zu den ebenso gewaltigen Auerochsen auf den Stein- und Knochenplatten französischer Grottenschichten. Nicht mit Unrecht erinnert daher Brunn[1]) anlässlich jener Meisterwerke mykenischer Goldschmiedekunst an die oft so überraschend naturtreuen von Aelplern ausgeführten Holzschnitzereien, welche „durch die Vollendung in ihrer besonderen Art andere, durch dieselbe nicht nothwendig bedingte Anforderungen uns oft sogar ganz vergessen lassen“. Dieses Urtheil passt genau auch auf die vorzüglichsten Arbeiten der glyptischen Quartärperiode.

Die mykenische Kunst bezeugt für das Leben jener jugendlichen Stämme — was auch die Bildwerke sonst bedeuten mögen — den passionirten, Muskel und Sinne stählenden und schärfenden Verkehr mit der Thierwelt des Landes und der See und damit das Hervortreten eines männlichen, ritterlichen oder aristokratischen Wesens, wie es in ganz alter Zeit schon bei den Jägervölkern vorherrscht. Diese Stämme haben in ihren Wohnsitzen, die sie nur unter kräftigen Führern erringen und erhalten konnten, auch theilweise neue Productionsformen kennen gelernt. Sie kamen als Ackerbauer und Viehzüchter aus fruchtbaren Gegenden des Binnenlandes und befanden sich nun auf Inseln und an Küsten, wo die Natur ihnen andere Nahrungsmittel darbot, und wo sie auch mit anderen Künsten vertraut werden mussten.

Einen der grössten Fortschritte auf der Culturbahn der Menschheit bezeichnet in der Kunst das Hervortreten männlicher Gestalten. Lange nachdem die Gesellschaftsordnung eine patriarchale geworden, wird auch in Kunst und Cultus die Vorherrschaft des Matriarchates überwunden. Den Anstoss dazu kann die Nachbarschaft von Völkern mit vorgeschrittener patriarchaler Hierarchie geben; er kann aber auch aus der eigenen inneren und äusseren Entwicklung

[1]) Griech. Kunstgesch. I, S. 51.

kommen. Namentlich kriegerische Ereignisse, wie die Ausbreitung eines Stammes auf Kosten anderer, die Gründung mächtiger Fürstenthümer, also Erscheinungen, wie wir sie nach dem ersten Auftreten der Griechen am östlichen Mittelmeer annehmen müssen, führen von selbst, da sie die Bedeutung des Häuptlings und seiner Tugenden vorbildlich in den Vordergrund rücken, zur Voranstellung männlicher Culturheroen.

Wie wirksam die Erlernung vorgeschrittener fremder Techniken in das wirthschaftliche Leben eingriff, sehen wir an der mykenischen Keramik und der Verbreitung ihrer Erzeugnisse. An Stelle der kümmerlichen älteren Töpferei ohne Drehscheibe und Brennofen, mit unreiner Paste und eingekratzten Verzierungen trat mit der Kenntniss der Drehscheibe und des Ofens, der Schlämmarbeit und Malerei ein ganz neuer Zweig männlicher Arbeit, und es ist bezeichnend, dass jene technischen Fortschritte mehr als ein Jahrtausend brauchten, um den Weg von Süd- nach Mitteleuropa zurückzulegen.

Den mykenischen Bildnern war die ägyptische Kunst ersichtlich congenialer als die assyrische. Die strenge Gebundenheit der letzteren mochte ihnen weniger zusagen als der Realismus der ersteren. Aegyptische Arbeiten, wie ein Basrelief von Sakkarah,[1]) talentvollen Zeichnern, wie sie in den Höhlen Frankreichs ihre Werke hinterlassen, als Vorbilder gegeben, möchten ein Mischproduct hervorzubringen geeignet sein, wie es z. B. in den Darstellungen der Goldbecher von Vaphio wirklich vorliegt. Aus der streifenweisen Composition ägyptischer Bilder, die consequent und naiv hintereinander befindliche Dinge übereinander zeichnen,[2]) mag auch die seltsame Darstellung mykenischer Stierkämpfe stammen, in welcher die Männer über den Thieren statt neben denselben erscheinen.

Die Griechen können in ihren älteren Wohnsitzen keine andere Bildkunst besessen haben als die Arbeit in sehr schlichten geometrischen Formen. Vergebens sieht man sich an der mittleren und unteren Donau unter den Werken der jüngeren Steinzeit, der Kupfer- und der frühesten Bronzezeit nach Ueberresten um, welche eine Spur des griechischen Geistes, einen Ansatz zu jener Entwicklung verrathen, wie sie die mykenische Kunst bezeugt. Wir finden nur Analogien zu den Culturstufen der ältesten Städte von Hissarlik, und all' das, was an mykenischen Stil erinnert, ja auch all' das, was an die figürlichen Bildnereien und die reiferen decorativen Elemente im Dipylonstil gemahnt, ist sicher jünger als die Herrschaft dieser beiden Stile in Griechenland.

Aber die Werke der Kunst dürfen nicht blos von der stilistischen Seite betrachtet werden. Achtet man auf die Gegenstände, so zeigt sich im Norden die gleiche matriarchale Grundlage der Anfänge höherer Kunst wie in Griechenland, und diese Grundlage wird von den Griechen aus ihren älteren Wohnsitzen mitgebracht worden sein. Sie ist eine allgemein-menschliche, nicht blos den europäischen Völkern eigenthümliche. Nur wird sie beim Fortschritte der

[1]) Stiere fesselnde und schlachtende, bis auf einen Schurz nackte Männer. Perrot-Chipiez, I, S. 191, Fig. 125; vgl. ein ähnliches S. 281, Fig. 177.

[2]) Vgl. z. B. die Jagdscene mit Stieren, Hunden und anderen Thieren, l. c., S. 291, Fig. 183

Cultur überschichtet von jüngeren Bildungen, während wir diesen Untergrund in Europa, auch bei den Griechen, noch viel offener zu Tage liegen sehen. Mit anderen Worten: die entscheidenden Formen sind dem Orient entlehnt, aber der entscheidende Gehalt ist europäisches Erbgut.

Die Erweckung bildkünstlerischen Sinnes ist im Süden vor sich gegangen, hervorgerufen durch geschichtliche Vorgänge, durch wirthschaftliche Fortschritte und neue Kunsteindrücke. Der Schauplatz, und was sich an ihn knüpft, hat also die mykenische und später die griechische Kunst hervorgerufen. Wir sind berechtigt, uns das latente Bildnertalent der Griechen in ihrer älteren Heimat so gross zu denken, als wir wollen; aber wir sind nicht im Stande, dasselbe nachzuweisen. Dennoch muss diese schlummernde Fähigkeit vorhanden gewesen sein, und nicht nur bei den Urvätern der Griechen, sondern in gleichem Masse auch bei allen Völkern gleicher Abstammung und gleicher Cultur. Dies lässt sich beweisen durch die grosse Parallelerscheinung, welche uns die Kunst der Quartärstufe bietet. Auch dort finden wir überall in Europa, wo der Mensch als Jäger diluvialer Thierformen auftritt, die gleichen Culturansätze, aber nicht überall die gleichen Existenzbedingungen. Der rauhe Norden lag damals, wenn man so sagen darf, im Osten, jenseits des Rheins, der milde Süden dagegen im Westen des Continents. Wenn man richtig erkannt hat, dass dort im Westen eine lange, wechselvolle Entwicklung zuletzt zur sogenannten Renthierjägerkunst geführt hat, während im Osten die vorhandene Kunstbegabung zu ebenso langem Schlummer verurtheilt war, so wird man auch erkennen, welche Rolle in der Kunstgeschichte zunächst wirthschaftliche Erleichterungen, dann die Schule, d. i. das Vorhandensein von Anfängen, an die sich immer Weiteres und Weiteres anschliesst, spielen müssen. Der erste Anstoss, der von den wirthschaftlichen Erleichterungen ausgeht, mag ein sehr schwacher und unbedeutender sein; er ist aber an sich, und da er sich stets wiederholt, von der äussersten Bedeutung für die Entwicklung.

Drittes Buch.

Die Plastik der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit.

(Der Südosten. Thrakien und Illyrien. Italien und die Pfahlbauregion. Der Westen. Der Norden und der Osten.)

I. Der Südosten.

(Troja, Kypros, Kykladen, Kreta, Mykene, mit besonderer Rücksicht auf die Thonplastik.)

1. Technische Stufen.

Nachdem bisher mehr die anthropologische und sociologische Bedeutung der ältesten Bildnerei ins Auge gefasst wurde, sollen in den folgenden Abschnitten die Hauptgruppen postdiluvialer Bildwerke aus dem prähistorischen Europa vorwiegend nach ihrem historischen Zusammenhange behandelt werden. Dass dies schwierig sein werde, sagt der Widerspruch zwischen den Worten historisch und prähistorisch. Das Material ist zahlreich und verschiedenartig. Plastische und zeichnerische Werke der vorclassischen Kunst sind über ganz Europa zerstreut anzutreffen und stehen in mehr oder minder directen Beziehungen untereinander und zu aussereuropäischen Schöpfungen. Sie wurden von der Kunstgeschichtschreibung früher kaum beachtet, und speciell die Anfänge der Plastik fand man hinlänglich bezeugt durch die oft wiederholten Nachrichten über „anikonische" Götterbilder, d. i. Stein- oder Baumsäulen, wovon Mancherlei in Gestalt von Originalen und Abbildungen sich bis in die historische Zeit, ja bis auf unsere Tage, erhalten hat. Die „Bätylien", halb Fetische, halb Idole, waren heilige Steine, in deren Verehrung, wie der aus dem Semitischen ins Griechische und Lateinische übernommene Name (Beth-El = „Haus Gottes", d. i. Wohnsitz eines Geistes) sagt, die Semiten mit den arischen Südvölkern, wenn sie diesen nicht darin vorangegangen sind, wenigstens Schritt gehalten haben. Mit besonderer Vorliebe wurden vom Himmel gefallene Steine für heilig gehalten; aber auch andere, durch Form oder Material auffallende Steine empfingen diese Weihe. Sie galten als beseelte Wesen, die man mit Salben

und Kränzen ehrte, wie z. B. den Omphalos zu Delphi, denen Götternamen beigelegt wurden, wie den 30 vierkantigen Steinen zu Pharai in Achaia und anderen derartigen Idolen (der Kybele, des Herakles, der Chariten u. s. w.) in Kleinasien und Griechenland. Mit Grund wird angenommen, dass man solchen Steinen eine regelmässigere Gestalt zu geben liebte, als sie von Natur aus besassen; unter den geometrischen Formen empfahlen sich hierbei, sowohl der Stabilität halber, als mit Rücksicht auf die (wenngleich nur entfernte) Aehnlichkeit mit der langbekleideten Menschengestalt, der Kegel und die Pyramide. So wurde denn die Spitzsäule eine Hauptform der rohen Steinidole; in dieser Gestalt erschienen Zeus Meilichios und Artemis Patroa in Sikyon, Apollon Aygieus an Strassen und Wegen in ganz Griechenland, Zeus Kasios in Seleukeia und die paphische Aphrodite auf kyprischen Münzen.[1]) Das einfachste und am leichtesten tragbare talismanische Abbild eines solchen Cultidols war und ist die längliche Dreiecksfigur. Sie war besonders leicht und dauerhaft aus Bronzeblech herzustellen. In Thon konnten jene Cultidole nicht als Amulete, sondern zu verschiedenem häuslichem Gebrauch leicht stereometrisch correct als Kegel und Pyramiden nachgebildet werden, wovon wir vermuthlich viele, bisher nicht ganz richtig gedeutete Zeugnisse besitzen.[2]) Dabei ist man jedoch nicht stehen geblieben.

Nach Michelangelo[3]) gibt es zwei Wege der Plastik. Auf dem einen komme man zur eigentlichen Sculptur „per forza di levare“, d. i. durch Hinwegnehmen, auf dem anderen zu einer Arbeit, welche mehr Aehnlichkeit habe mit der Malerei „per via di porre“, d. h. durch An- und Aufsetzen. Unter den letzteren Begriff fällt von den plastischen Zweigen in erster Linie die Thonbildnerei, welche ja auch den Farbenauftrag liebt. Ein Hauptunterschied dabei ist der, dass die eigentliche Sculptur — zumal die Holzsculptur — den materiellen Kern ihres Bildwerkes in der Natur fertig vorfindet, während die Thonbildnerei denselben erst künstlich bereiten muss.

Wenn man nun die Frage aufwirft, welcher von den beiden Wegen der Plastik der absolut ältere sei, so drängen alle Daten der Urgeschichte dahin, den ersteren, welcher per forza di levare ans Ziel kommt, als den älteren anzusehen. Die Rundplastik der diluvialen Jägerstämme, die Schnitzkunst der modernen Naturvölker, das relativ späte Auftreten der Thongefässbildnerei im

---

[1]) S. Daten, Abbildungen und Literatur in Schreiber's Artikel „Baitylos“ in Roscher's Myth. Lex. I, Sp. 746 f. Letzte Zusammenstellung bei S. Reinach, La sculpture en Europe, 1896, (Sep.) S. 34 ff.

[2]) In Olympia fanden sich sehr zahlreich meist in den oberen, doch auch in den tieferen Schichten diese sogenannten „Webergewichte“, vorwiegend unverzierte Pyramiden mit einem Loch zum Aufhängen. (Furtwängler, Olympia IV, S. 216, wo in Anm. 1 auch die Literatur über das Vorkommen dieser Objecte im Bereich der antiken Cultur verzeichnet ist.) Wohl zu den ältesten Exemplaren gehört ein von Schliemann in der „zweiten Stadt“ von Hissarlik gefundenes Exemplar („Ilios“, deutsche Ausgabe, S. 458, Fig. 479) mit zwei augenförmigen flachen Gruben am oberen Ende der vorderen Breitseite und einem durchgehenden, etwas tiefer sitzenden Loche an den Schmalseiten.

[3]) Briefe CDLXII, ed. Milanesi, p. 522 (citirt bei Brunn, „Ueber tektonischen Stil“ II, Sitzungsber. der k. bair. Akad. der Wissensch., 1884, S. 510).

allgemeinen Gange der menschlichen Cultur, all das gibt der Schnitzkunst den Charakter der zeitlichen Priorität. Das Aufsetzen und Ankleben, seiner Natur nach eine Hilfsthätigkeit, nimmt in der Geschichte der Plastik erst die zweite Stelle ein.

Wenn wir diese Erkenntniss auf die Urgeschichte der Kunst anwenden, dürfen wir in den ältesten bekannten Thonbildwerken, wie sie uns in Troja, Cypern, Mykene, Tiryns, Olympia entgegentreten, keine durchaus originellen Erfindungen erblicken. Eine chronologisch jüngere Richtung, wie die der archaisch-griechischen Xoana in Holz, Kalkstein und Marmor, erscheint dagegen, obwohl sie bereits dem letzten Jahrtausend vor Christo angehört, als echte Primärkunst, welche nur in ihrer späteren Entwicklung Einflüsse von aussen erfahren hat. In Vorderasien und Aegypten muss ein ähnlicher Entwicklungsgang längst zurückgelegt worden sein, als die Griechen, die einzigen in ganz Europa, denselben rasch noch einmal wiederholten und zu einem viel höheren Ziele weiterführten.

Thongefässe wurden vom Beginne der neolithischen Zeit an in ganz Europa geformt und gebrannt. Wäre die Thonplastik eine Urkunst wie die Holzschnitzerei, so dürften Thonfiguren nicht im grösseren westlichen und nördlichen Theile Europas gänzlich fehlen, während sie in einer bestimmten und geschlossenen, nach Südosten gravitirenden Zone zahlreich angetroffen werden. Diese Thatsache ist nicht nur von allgemeiner Bedeutung für die Urgeschichte der Kunst überhaupt, sondern, wie wir noch näher sehen werden, von ganz speciellem Belang für die Geschichte der ältesten Plastik auf griechischem Boden, für die man nördliche Einflüsse mit Unrecht geltend gemacht hat.

Die älteste Kunst auf griechischem Boden wiederholt den denkwürdigen Process, den wir in der älteren Steinzeit auf westeuropäischem Gebiet sich abspielen sehen. Wenn auch fremde, orientalische Einflüsse hier betheiligt waren, so war die ägäische Insel- und Küstenflur doch so weit in sich geschlossen, dass sie jenen Einflüssen nicht machtlos unterlag.[1] Deshalb konnte dieser Theil der Erde und der Menschheit in der Entwicklung seiner Kunst menschliche Art und ihr Verhältniss zur Kunst fast genau ebenso zum Ausdruck bringen, wie es vollkommen unbeirrt in der paläolithischen Periode Frankreichs geschehen ist. Voran geht in der vormykenischen Zeit die Plastik mit der einzelnen menschlichen — und zwar wieder der weiblichen — Rundfigur; daran schliesst sich im mykenischen Zeitalter die Blüthe der Zeichnung unter den Formen des Basreliefs, der ausgeschnittenen Umrisszeichnung und der reinen Flächenzeichnung; und hierauf folgt endlich in der geometrischen Periode das streng stilisirte, nach dem Vorausgegangenen überraschend unrealistische Kunstwerk. All' die historischen Einflüsse, Haupt- und Nebenursachen, die wir erkennen oder vermuthen, ändern nichts an der Thatsache, dass dies die drei Capitalstufen der ältesten Kunstentwicklung auf griechischem Boden sind. Diese Thatsache gestattet uns durch die verwirrende Complication untergeordneter Wahrnehmungen hindurch die Erkenntniss eines der Grundgesetze menschlichen Kunstschaffens.

[1]) Vgl. oben S. 127.

2. Troja.

Troja lag zwar nicht auf europäischem Boden, aber dicht vor der Schwelle unseres Continents. Hier stammen die zahlreichsten plastischen Bildwerke aus der Schuttschichte der „zweiten Stadt", nach Dörpfeld's Schätzung also aus der Zeit von 2500—2000 (in runden Zahlen). Neolithische oder bronzezeitliche Bildwerke von gleich hohem Alter besitzt Europa nicht. In namhafter Zahl fanden sich sogenannte „Idole",[1]) länglichrunde Stein- (meist Marmor-) oder Knochenplatten von sehr verschiedener Grösse mit zwei seitlichen Einziehungen, welche nicht als Taille, sondern als Trennung des Hauptes vom Rumpfe aufzufassen sind. So bildet der Kopf eine flache Scheibe, die durch einen breiten Steg mit einer zweiten flachen Scheibe, dem Rumpf, zusammenhängt. Manchmal ist der Steg lang,[2]) eine Erinnerung an die enorm langen Hälse vieler alterthümlichen Thon- und Steinfiguren; zuweilen trägt er Bänder:[3]) Andeutungen eines Halsschmuckes. Bei mehreren Stücken[4]) besteht kaum ein Grössenunterschied zwischen den beiden Scheiben; solche Steine hat Schuchhardt als Garnwickel gedeutet. In anderen Fällen schiebt sich zwischen die obere und die untere Scheibe nach der Halseinziehung ein Paar Armstümpfe ein,[5]) oder es erscheint, wie an zwei knöchernen Exemplaren,[6]) ein mittlerer Theil, der Oberkörper, durch eine zweite Einschnürung von den Hüften getrennt. Mit Recht bemerkt daher Perrot:[7]) „Was man an diesen Stücken erkennt, ist nicht so sehr eine ungeschickte oder untreue Copie der Wirklichkeit, als ein Zeichen, um den Gedanken an dieselbe zu erwecken. Man würde dieses Zeichen kaum erkennen, wenn nicht in einer Folge von Skizzen, worin sich ein constanter Fortschritt zeigt, der Typus, den die Bildner vor Augen hatten, deutlicher hervortreten würde." Treffend vergleicht er gewisse Idole[8]) mit dem Kasten einer Violine. Andere gleichen dem in der Mitte eingezogenen mykenischen Schild, und diese Aehnlichkeit ist vielleicht minder zufällig. Das Idol kann in diesem Falle eine beschildet gedachte Gottheit vorstellen wollen, statt deren ganzem Körper nur der bedeckende Schild dargestellt ist.

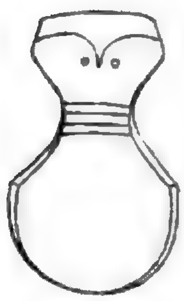


Fig. 21. Marmor-„Idol" aus Troja („dritte Stadt"). 1/2 n. Gr.

Ebenso roh und andeutungsweise als die Umrisse ist die Innenzeichnung, wo solche überhaupt vorhanden. Sie beschränkt sich auf ein paar derb ein-

[1]) „Ilios", deutsche Ausgabe, Nr. 73 („erste Stadt"); 195—223 („zweite Stadt"); 994 bis 998 („dritte Stadt"); 1301 und 1301 A („fünfte Stadt"). Das oben Fig. 21 als Beispiel (nach „Ilios", Nr. 997) abgebildete Stück ist im Original 6 Cm. lang, aus Marmor und stammt aus der „dritten Stadt", gehört also zu den relativ weniger zahlreichen jüngeren Vertretern dieses Typus.

[2]) „Ilios", Nr. 197, 202, 209.

[3]) L. c., Nr. 205, 212—216, 996, 1301 (bei Nr. 996 ist das Band punktirt).

[4]) Z. B. Schuchhardt, Schliemann's Ausgrabungen[1], S. 87, Fig. 76.

[5]) Z. B. „Ilios", Nr. 201.

[6]) „Ilios", Nr. 199, 200.

[7]) Hist. de l'art dans l'ant. VI, S. 737.

[8]) Z. B. „Ilios", Nr. 197.

gekratzte Linien oder einige schwarze Farbstriche, welche die wenig gegliederten Contouren erklärend unterstützen. Wenn die Gesichtsfläche nicht ganz leer ist, hat sie ein Paar punktförmige Augen, deren in der Mitte tief zusammengehende Brauenbogen zugleich die schnabelähnliche Nase bilden.

Thonidole, wenig besser, wenn auch nicht von so typisch gefestigter, rohschematischer Form wie die Steinidole, finden sich ebenfalls von der „ersten Stadt" an.[1]) Die der „zweiten Stadt"[2]) sind ziemlich verschieden geformt. Ein Stück (195 f.) zeigt, obwohl ganz, fast nur den Kopf mit winzigen Armstümpfen, hinten Haare, vorne Augen und Mund, dazwischen eine ungeschickt gezeichnete schnabelförmige Nase. Ein anderes[3]) besteht dagegen aus dem breit ausgeführten und mit eingeschnittenen Andeutungen des Gewandes (Kreuzband über der Brust) verzierten Mittelstück; der Kopf fehlt. Noch aus der „fünften Stadt" und Schliemann's „lydischer Stadt" stammen Thongebilde von der Form der Steinidole[4]) und solche, bei denen der ganze Körper nur ein zipfelförmiges Anhängsel des Kopfes bildet.

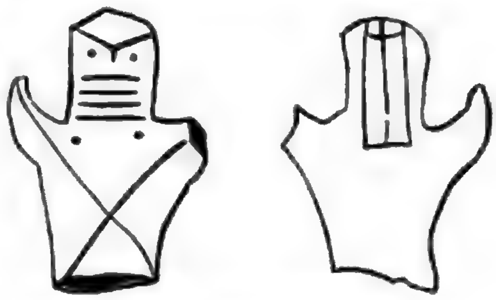


Fig. 22—23. Terracotta-Idolfragment aus Troja („zweite Stadt"), 1/2 n. Gr.

Das hier (Fig. 22 und 23) als Beispiel abgebildete Stück ist die obere Hälfte einer weiblichen Thonfigur mit schrägem Kreuz auf dem Rumpf, Halsringen, erhobenen Armstümpfen und Andeutung langen Haares auf dem Hinterkopf.[5]) Auch hier bilden Augenbrauen und Nase nur einen winkelförmigen Doppelstrich, wodurch das vermeintliche „Eulengesicht" zu Stande kam. Die vier Halsringe andeutenden Parallelstriche sitzen zu hoch an Stelle des Mundes und Kinnes der Figur, ganz wie bei gewissen Steinfiguren Frankreichs, ebenso die Brüste, welche als Punkte fast in Schulterhöhe angebracht sind. Das darunter befindliche schräge Kreuz ist vielleicht Andeutung eines Gewandes, dessen Träger sich in der Mitte des Oberkörpers kreuzten.

Einige andere troische Thonidole[6]) stammen bereits aus der mykenischen Schichte, sind aber nicht viel besser als das eben genannte aus der „zweiten Stadt". An den Fragmenten, l. c., Fig. 1, 2, hat der flache Kopf die Form einer verbreiterten gerundeten Beilschneide, wobei die spitzen Ecken als Ohren gedacht und einmal auch als solche durchbohrt sind. Das Köpfchen, Fig. 1, zeigt die an Relieffiguren des Marne-Departements wiederkehrende Eigenthümlichkeit, dass Stirn und Nase (wie auch der untere Gesichtsumriss) erhaben

[1]) „Ilios", Nr. 71. Mittelbruchstück mit Armstümpfen, l. c., wahrscheinlich verkehrt abgebildet.

[2]) L. c., Nr. 190—196, darunter ein besser ausgeführter Menschenkopf (190) von einem Gefäss.

[3]) „Troja", Nr. 70.

[4]) „Ilios", 1300, 1412—1414.

[5]) „Ilios", Nr. 193 f.

[6]) Schliemann-Dörpfeld, Bericht über die Ausgrabungen in Troja, 1890, Taf. I, Fig. 1—3.

gebildet sind, so dass die erstere oben einen halbmondförmigen Abschnitt des Gesichtes bildet. Das Fragment, Fig. 2, ist weit roher; es hat Randeinschnitte als Andeutung der Stirnhaare, ein „Eulengesicht“, zwei die Stelle von Mund und Kinn einnehmende Halsringe, darunter einen Streifen, der wie ein Gewandsaum nach unten gekrümmt ist[1]) und zu dem ein von der Mitte abwärts laufender Streifen, wahrscheinlich ebenfalls ein Gewandsaum, gehört. Die Brüste sind abgefallen und nur die gerauhten Stellen, an welchen sie aufgeklebt waren, sichtbar. Die Arme sind horizontal wegstehende Stümpfchen.

S. Reinach, welcher die Werke der alteuropäischen Plastik nicht nach Ländern und Zeitstufen, sondern nach Typen ordnet, theilt die rohesten Andeutungen der Menschenfigur[2]) in zwei Gruppen, eine solche, wo der Einschnitt der Taille scharf markirt ist, und eine zweite, bei welcher der Körper vom Hals bis ans untere Ende hermenartig verläuft. Von troischen Idolen rechnet er zur letzteren nur das knöcherne Exemplar „Ilios“, Nr. 228 (der französ. Ausg., „zweite Stadt“). Allein vor Allem gehört hieher das Beinfigürchen l. c., Nr. 160, ebenfalls aus der „zweiten Stadt“, welches Reinach „à titre de rapprochement“ der ersten Gruppe anreiht, ein mit Würfelaugen verziertes dolchförmiges Gebilde, wie es scheint, mit Kuhkopf, langem Hals und emporgerichteten Armstümpfen. Jedoch bei mehreren troischen Steinidolen, welche Reinach zur ersten Gruppe zählt,[3]) bezeichnet die Einziehung sicher nicht die Taille, sondern den Hals, und Kopf und Körper bilden geschlossene runde Massen. Ebensowenig stichhältig scheint uns die Zurückführung gerade dieser Figuren auf pfeilerförmige oder ähnliche Mutterformen.[4]) Diese rundlichen, seitlich gekerbten Steine, in denen man zum Theil auch „Garnwickel“ vermuthet hat, haben mit Baumsäulen und brettförmigen Cultgegenständen nichts zu thun. Ihre „anikonische“ Stammform ist viel eher im runden Bachkiesel, im glatten, von der Natur symmetrisch geformten Geschiebe zu erblicken, das primitive Menschen in den verschiedensten Zeiten und Zonen heilig gehalten haben. Anlässlich der bemalten Kiesel von Mas d'Azil haben wir eine Reihe von Beispielen solcher Steinverehrung nach Tylor aufgezählt. Es ist daher kein blosser Zufall, dass gerade die knöchernen Idole Trojas[5]) abweichende, nämlich schlanke, langgestreckte Formen zeigen, wie sie dieser Stoff leichter gestattete.[6])

[1]) Nach Analogie dieser Thonfigur wäre auch der dritte eckig gekrümmte Streifen unter den beiden Halsringen eines ähnlichen Steinidols, „Ilios“, Nr. 201, als Gewandsaum zu betrachten.

[2]) La Sculpture en Europe, S. 37 ff.

[3]) „Ilios“, franz. Ausg. Nr. 88, 204, 208, bei Reinach, l. c., S. 38, Fig. 83–85.

[4]) „Étant donné un pilier ou une tablette quadrangulaire, on pouvait d'abord, pour suggérer l'idée de la forme humaine amincir certaines parties telles que la taille et le cou, de manière à faire saillir les épaules et la tête. Le premier degré de ce ‚processus‘ est representé par une petite idole en pierre noire de Tirynthe“ u. s. w.

[5]) Zu den oben genannten gehört in dieser Hinsicht auch das Stück „Ilios“, franz. Ausg. Nr. 207.

[6]) Dasselbe gilt von den bei Reinach, S. 42, Fig. 103, 104, abgebildeten hermenartigen Holzfiguren aus Gallien. Dagegen ist gar nicht abzusehen, wie die thönernen Glockenfiguren aus böotischen Gräbern in diese Gesellschaft kommen. Der „parallélisme frappant entre le développement anthropomorphique du rectangle . . . et celui de la demiellipse ou de la cloche“ hat wohl nur den rhetorischen Werth eines Ueberganges zu einem anderen Thema.

Die troischen Idole gleichen nicht selten dem Verticaldurchschnitt der sogenannten Gesichtsvasen, eine gewiss nicht zufällige Aehnlichkeit, aus der wir schliessen dürfen, dass beide Classen von Bildwerken wahrscheinlich dieselbe Bedeutung hatten. Die „Gesichts-", richtiger benannt „Frauenvasen", sind meist stark bauchige Thongefässe mit hohem Hals. Durch aufgesetzte Klümpchen und Wülstchen, herausgedrückte und emporgepresste Stellen der Wandung, sind sie zu Bildwerken gestaltet, welche die Menschenfigur mehr andeuten als wiedergeben. Einzelne Exemplare zeigen blos zwei weibliche Brüste oberhalb der Gefässmitte,[1]) was als Rest dieser ganzen Classe sich erhält und noch an einem Gefäss aus den mykenischen Schachtgräbern vorkommt.[2])



Fig. 24. Thongefäss aus Troja („fünfte Stadt"). $^1/_4$ n. Gr.



Fig. 25. Thongefäss aus Troja („vierte Stadt"). $^1/_5$ n. Gr.

Bei den meisten kommt aber das Gesicht dazu, entweder auf dem Hals oder seltener auf der Seitenwand eines hohen konischen Deckels. Wenn das Gesicht auf dem Halse angebracht war, vervollständigte ein flacher Mützendeckel mit einem Zipfel in der Mitte nach oben hin das Bild. Das Gesicht besteht aus zwei runden Augen mit der Nase dazwischen und zwei Ohren an den Seiten[3]) oder blos aus zwei Augen und Ohren[4]) oder aus zwei Augen mit den zur Nase schnabelförmig sich vereinigenden Brauenbogen.[5]) Der Mund fehlt fast regelmässig, einmal besteht er in zwei concentrischen Kreisen oder einem kreisförmigen Wulst.[6]) Zuweilen erscheinen Halsringe.[7]) Die Arme sind seltener naturgetreu gebildet und auf den Bauch gelegt[8]) oder zum Halten eines kleineren Gefässes verwendet,[9]) als schematisch geformt zu emporstehenden oder ösenförmigen Henkeln. Die ersteren erinnern an die typische Haltung gewisser mykenischer Terracotten, aber auch des Idols oben Fig. 22 f. Die Brüste fehlen selten. Die oft vorkommende, etwas unterhalb der Bauchmitte sitzende Scheibe[10]) bezeichnet den Nabel oder die Vulva. Auf dieser Scheibe sind zuweilen Zeichen eingeritzt,[11]) mit denen wir uns an anderer Stelle beschäftigen wollen. An Stelle

---

1) „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 46, französ. Ausg. Nr. 55 („erste Stadt").
2) Schuchhardt[1], S. 216, Fig. 166. Myken. Thongef. 1, I.
3) Z. B. „Ilios", französ. Ausg. Nr. 180.
4) L. c., Nr. 181.
5) L. c., Nr. 179, 183, 189, 1083.
6) L. c., Nr. 1396.
7) L. c., Nr. 179, 189, 515 (mit Anhängseln), 1083, 1396.
8) L. c., Nr. 515.
9) L. c., Nr. 1083.
10) L. c., Nr. 227, 229, 232, 234, 240.
11) Z. B. „Troja", Nr. 101, oben Fig. 24 und „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 986, oben Fig. 25.

der Brüste erscheint nicht selten[1]) eine kurze Reliefwellenlinie, in der wir ebenfalls eine Art von pictographischem Zeichen zu erkennen glauben. Das schräge Kreuz über dem Bauch einer solchen Urne[2]) hat seine Analogie an dem Idol oben Fig. 22 f.

Für die Bedeutung dieser Gefässe ist es wichtig, zu bemerken, dass dieselben zuweilen nicht nur überhaupt als Frauen, sondern speciell als gefässtragende Frauen gestaltet sind, welche entweder auf dem Kopfe oder in den gesenkten Händen oder an beiden Stellen[3]) kleinere Thongefässe tragen. Das Thongefäss, weiterhin das Gefäss überhaupt, ist ein altes, sehr bezeichnendes Attribut der Frau, welches ihr in diesem Falle substituirt und überdies noch beigegeben wird. Es ist eines der



Fig. 26. Thongefäss aus Troja („zweite Stadt"), 1/6 n. Gr.



Fig. 27. Thongefäss aus Troja („vierte Stadt"), 1/2 n. Gr.

primären Arbeitsgeräthe der Wasser holenden, Früchte einsammelnden, kochenden Hausgenossin des Mannes, deshalb dann ein Symbol der weiblichen Gottheit, und es war sehr unrecht von Schuchhardt, den unsicheren, aber im Grunde richtigen Gedanken Schliemann's zu verwerfen und in den troischen Gesichtsvasen nur „Kochtöpfe, Wasserkrüge und Schmutzeimer" (?) zu erblicken, welche man „in anerkennenswerthem Streben nach Beseelung der todten Form, dem A und Ω aller Kunstübung" menschenähnlich gestaltet habe.[4]) „Wie hätte

[1]) Z. B. (deutsche Ausg. Nr. 233) oben Fig. 26.
[2]) „Troja", Nr. 101. Einen einzelnen schrägen Streifen zeigt „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 235.
[3]) Z. B. „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 987, oben Fig. 27.
[4]) Schliemann's Ausgrabungen[1], S. 82.

auch das Volk," meint Schuchhardt, „dazu kommen sollen, sein heiliges Bild, die Burggöttin, zur anmuthigeren (!) Gestaltung von Kochtöpfen u. s. w. zu verwenden?" Das ist sehr naiv gefragt, und diese äusserliche Betrachtung des Kunstfortschrittes wird dem Geisteszustande, aus dem überhaupt eine entwicklungsfähige Kunst entsteht, niemals gerecht werden. Schon die unterste Culturschichte von Hissarlik enthält Vorläufer der Gesichtsvasen in Gestalt von Schalenrandstücken mit Augenverzierung.[1]) Das ist primär und fast universell; es findet sich Aehnliches nicht nur in sehr alten Culturschichten Bosniens (Sobunar bei Sarajevo), sondern auch in der jüngeren Steinzeit des Nordens,[2]) ja sogar in England.[3]) Diese Augenpaare an Thon- und Steingefässen sind Abbreviaturen des menschlichen Antlitzes; sie werden aber, wie überhaupt das (in der Südsee, Nordwestamerika und sonst[4]) weitverbreitete Augenornament nicht aus „aner-

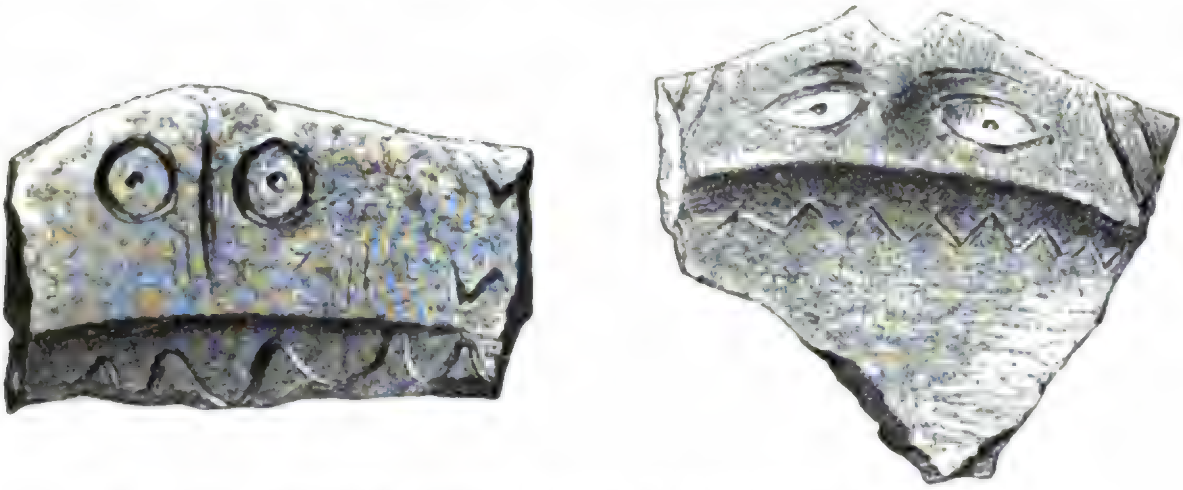


Fig. 28—29. Randstücke thönerner Schalen aus Troja („erste Stadt") ca. ½ n. Gr.

kennenswerthem Streben nach Beseelung der todten Form", d. h. aus ästhetischem Hange, auf Geräthe und Gefässe angewendet, sondern als apotropäische Zeichen. Wenn dann bei fortschreitendem Können und Fühlen die Abbreviatur nicht mehr genügt, so entsteht die Gesichtsvase und Aehnliches. In dieser jüngeren Zeit, auf Hissarlik von der „zweiten Stadt" an, wird das ganze Gefäss als dämonische Gestalt gebildet, unter deren Schutz man den Inhalt des Gefässes und das Heil seines Besitzers stellt. Wer sollte aber diese dämonische Gestalt sein als die göttliche Stadtherrscherin, die Burggöttin selbst, die weibliche Ahnenfigur des kleinen Stammes, der auf jenem Hügel seine Heiligthümer besass?

[1]) Schliemann, „Troja", Nr. 1, 2, oben Fig. 28 und 29.

[2]) Undset, Eisen in Nordeuropa, S. 349, Fig. 35, 36.

[3]) Cylindrische Kalksteinurne in einem Kindergrabe eines Tumulus zu Folkton-Wold, Yorkshire: Greenwell, Archaeologia LII, Taf. II; Reinach, La Sculpture en Europe, S. 29, Fig. 76. Reinach erinnert dabei an die von Conze (Reisen auf den Inseln des thrakischen Meeres, S. 13, Taf. V) aus Thasos mitgetheilte und apotropäisch gedeutete Darstellung zweier Augen mit leichter Andeutung der Nase auf einem über dem Thor der Akropole aufgerichteten Marmorblocke.

[4]) H. Schurtz, „Das Augenornament und verwandte Probleme", Abhandl. der phil.-hist. Abth. der k. sächs. Gesellsch. der Wissensch. XV[2].

Es kommt auch noch vor, dass ein Gefäss[1]) keine weiteren Abzeichen (Gesichtszüge, Brüste u. s. w.) hatte, sondern dass blos ein kleineres Gefäss als Attribut an demselben angefügt war. Das hat offenbar den gleichen Sinn.

Thongefässe mit Andeutungen der Menschengestalt sind nicht nur im ägäischen Culturkreis, namentlich auf Cypern, lange Zeit im Gebrauch gewesen; sie fanden sich in jüngeren Perioden auch in den westlicheren und nördlicheren Theilen unseres Continents: in Mittelitalien und Norddeutschland während der ersten Eisenzeit, am Rhein und an der Donau[2]) in römischer Zeit. Niemand wird diese jüngeren Gesichtsurnen oder selbst die spätneolithischen Analogien Spaniens gerade von Troja herleiten, wie es die Zeit wohl gestatten würde. Aber ebenso verkehrt ist es, wenn Reinach[3]) auf Grund jener meist um viele Jahrhunderte jüngeren Parallelerscheinungen annimmt, die troischen Gesichtsurnen seien Abkömmlinge supponirter uralter, nördlicher und westlicher Mutterformen, von welchen in den Stammländern selbst jene jüngeren Tochterformen Zeugniss ablegen sollen.

Merkwürdige Analogien zu den troischen Frauenvasen und verwandten Erscheinungen der Töpferei finden sich beschrieben in der indischen Ritualliteratur, und diese Parallelen sind um so belehrender, als sie die Sacralbedeutung des menschenähnlich gestalteten Thongefässes in helles Licht rücken. „Ukhā" hiess in Altindien ein bei der Schichtung eines Feueraltares (Agniciti) verwendetes Thongefäss, dessen alterthümliche Form und Technik von den Lehrbüchern kurz aber genau beschrieben wird. Wir entnehmen das Folgende der Darstellung Alfred Hillebrandt's.[4]) Kātyāyana sagt (16, 3, 23—42): Der Opferer macht einen Topf, nachdem er mit dem Spruch „Du bist das Haupt des Makho" Erde dazu entnommen hat, eine Spanne breit und hoch, bei einem fünffachen Thieropfer fünf Spannen oder einen Pfeil breit. Mit dem Spruch „mögen die Vasus dich bereiten" breitet er den entnommenen Thon aus [so dass die Grundfläche entsteht]. Nachdem er von allen Seiten [von dieser Grundfläche] den Rand in die Höhe gebogen hat, trägt er [auf diesen Rand] den ersten Thonklumpen auf mit dem Spruch „Die Rudras sollen dich herstellen". Nachdem er den Topf [so weit er nun hergestellt ist] mit (weichem Thon) überschmiert und mit Wasser erweicht hat, trägt er darauf einen zweiten Thonklumpen auf mit den Worten „die Adityas sollen dich herstellen". Er ebnet [das Gefäss] mit dem Spruch „alle Götter sollen dich herstellen". Bei dem oberen Drittel [des Topfes] macht er [aus Thon] einen ringsumlaufenden Stab oder Gürtel mit den Worten „du bist ein Gürtel für Aditi", [von unten] nach oben vier weitere Stäbe [aus Thon] in allen vier Richtungen bis an den Querstreifen.

[1]) Z. B. „Ilios", deutsche Ausgabe, S. 563, Fig. 927.

[2]) Rheinlande: Bonner Jahrb. VI, S. 259, Zeitschrift für Ethnol. II, S. 346. Ein Exemplar aus Brigetio (O-Szönj) bei Komorn ist in meiner „Urgeschichte des Menschen" (Vollbild neben S. 654) neben anderen Funden aus diesem Donaugrenzort abgebildet. Ueber die älteren westlichen und nördlichen Gruppen s. später.

[3]) La Sculpture en Europe, S. 30 ff.

[4]) „Ritual-Literatur. Vedische Opfer und Zauber". Grundriss der indo-arischen Philologie und Alterthumskunde, herausgegeben von G. Bühler III², Strassburg 1897, S. 8 f.

An ihren oberen Enden bringt er nach oben zu Frauenbrüsten ähnliche (Thontheile) an. Man versieht den Topf mit zwei Brüsten, nach einigen mit acht Brüsten.

Mit Recht bemerkt Hillebrandt: „Das Ritual führt uns hier auf eine Werkstätte prähistorischer Keramik und lässt vor unseren Augen Gefässe entstehen, entfernt ähnlich denen, welche aus Gräbern und Aschenhügeln der Vorzeit wieder ans Licht gebracht werden.“ Die Herstellung geschieht ohne Drehscheibe, in Ringen, die übereinander gelegt werden. Für Todte, welche mehrere Frauen hinterlassen haben, soll die erste Frau die Anfertigung des Topfes übernehmen. Auch dieser Zug, die Verfertigung durch Frauenhand, ist höchst alterthümlich.

Ausser den Thongefässen mit Andeutungen menschlicher Formen fanden sich in Troja auch solche in Thiergestalt.[1] Diese sind sehr wenig gelungen; man erkennt nicht einmal, ob Thiere der kleinen oder der grossen Säugethierfauna dargestellt sein sollen. Selbst die vier Beine sind gerade nur zur Noth durch Stümpfe ausgedrückt.[2] Wie man Gesichtsurnen nicht nur in der Alten Welt, sondern auch in Peru und Neukaledonien geformt hat, so finden sich auch thierförmige Vasen in der Neuen Welt, aber lange nicht überall, wo man Thongefässe bilden gelernt hat. In Europa sind sie nicht eben häufig und überall jünger als in Hissarlik-Troja; die ältesten gehören der ersten Eisenzeit, also dem letzten Jahrtausend vor Christo an. Sie stammen aus Italien, Istrien, dem Donaugebiet und Norddeutschland und sollen später nähere Beachtung finden.

Vollfiguren von Thieren sind aus Thon, Holz und Elfenbein gebildet. Die Thonfiguren,[3] nach Schliemann zwei Kühe, ein Ochse und zwei Hunde, sind sehr roh und ebenso undeutlich wie etwa die thönernen Thierfiguren aus dem Mondseepfahlbau. Die „Kühe“ sind nur an den Hörnern, die „Hunde“ an den emporstehenden Schwänzen zu erkennen. Aus der „zweiten Stadt“ stammt ein hölzerner Fisch,[4] dessen Schuppen durch ein Gittermuster ausgedrückt sind, ferner zwei kauernde Thierfiguren aus Elfenbein.[5] Diese Schnitzereien, wie auch das kuhköpfige Idol „Ilios“ Nr. 142 werden als Nachahmungen fremder Vorbilder anzusehen sein. In der „lydischen Stadt“ Schliemann's fanden sich häufig thönerne Thierköpfe als Thongefäss- und Henkelansätze, was sicher auch auf fremden Einfluss zurückgeht.[6]

Abseits von der Masse der localen troischen Erzeugnisse steht die Bleifigur eines nackten Weibes mit langen Ohrgehängen oder Haarflechten, vielen

[1] „Ilios“, Nr. 333—341 (deutsche Ausg.), aus der „zweiten Stadt“.

[2] Weit besser ist ein „Vasenkopf in Gestalt eines Schweines“, d. h. ein Schweinskopf von einem thierförmigen Gefäss der „zweiten Stadt“, „Troja“, Nr. 67. Ohren, Augen, Schnauze sind hier sehr deutlich gebildet, die Behaarung durch ein Fischgrätenmuster ausgedrückt. Sehr ähnlich ist das Ornament eines schwarzen Rindskopfes aus Butmir.

[3] „Ilios“, Nr. 1204—1208.

[4] „Ilios“, Nr. 516.

[5] „Ilios“, Nr. 517; „Troja“, Nr. 40.

[6] „Ilios“, Nr. 1391, 1399—1405.

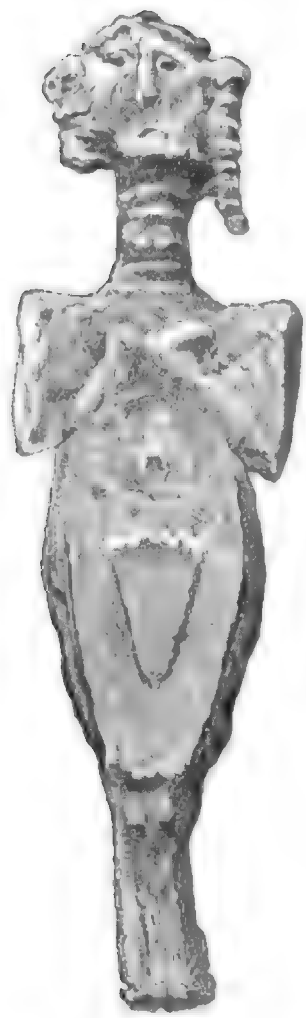


Fig. 30. Blei-Idol aus Troja („zweite Stadt") unter $^2/_1$ n. Gr.

Halsringen, an die Brust gelegten Armen und dreieckigem Schoosse,[1]) ein offenbar importirtes Product fremder Hände, dessen individuelle Heimat mindestens tiefer in Kleinasien zu suchen ist, und dessen Typus weit hinweg nach den Euphratländern weist. Eine locale Nachbildung in Metall ist das Stück „Troja" Nr. 84. Wir werden auf diesen Typus alsbald zurückkommen. Auch für die Zeichnungen auf den troischen Thonwirteln müssen wir uns eine spätere Stelle dieses Buches vorbehalten. Aus der zweiten Stadt stammen noch zwei Diademe des grossen Schatzes und ein einzeln gefundenes Ohrgehänge, alle ganz aus dünnem Gold, mit Blechanhängseln, die den Steinidolen ähnlich sind und wahrscheinlich Amuletbedeutung besassen, wie die verwandten bronzenen Dreiecksanhängsel der ersten Eisenzeit Mitteleuropas. Auch Schuchhardt findet,[2]) dass jene Goldblechanhängsel der Form der troischen Idole sehr nahe kommen, vielleicht aber auch einem pflanzlichen Vorbild, etwa der Glockenblume, nachgeahmt seien, was nicht wahrscheinlich ist.

Wie ein Rückschlag der Stabilität Europas gegen das Aufstreben der Cultur an den Grenzen des Ostens erscheinen die dritte bis fünfte Stadt von Hissarlik (circa 2000—1500 v. Chr.): drei dorfartige prähistorische Ansiedlungen, welche nacheinander über den Ruinen der „verbrannten Stadt" erbaut waren. Aermliche Häuser aus kleinen Steinen und Lehmziegeln, keine neuen Burgmauern, schützten die Ueberreste und Nachkommen der früheren Bewohner. Sonst herrschte die gleiche Cultur wie in der zweiten Stadt. Die Bronze- und Steinwaffen, die Gefässformen zeigen keine Fortschritte. Der Verkehr mit dem Ausland war ins Stocken gerathen.

3. Kypros.

Den ältesten troischen Funden nahe verwandte Arbeiten stammen aus Gräbern auf Kypros,[3]) welche einer vorphönikischen und wohl auch vorgriechischen, Ackerbau und Viehzucht treibenden Bevölkerung angehören. Sie bezeugen eine sehr frühe Metallzeit, in welcher die Edelmetalle selten und eine Bronze mit sehr geringem Zinnzusatz noch seltener ist als das reine Kupfer.

[1]) „Ilios", deutsche Ausg. Nr. 226. Das Hakenkreuz auf demselben und die Einfassung mit Punktreihen sind nach den Aufklärungen, welche v. d. Steinen kürzlich über diese unechten Details gegeben, in unserer Abbildung Fig. 30 weggelassen.

[2]) Schliemann's Ausgrabungen², S. 73.

[3]) Dümmler, „Mitth. von den griech. Inseln IV" (Aelteste Nekropolen auf Cypern). Athen. Mitth. XI, 1886, S. 209—262. Ohnefalsch-Richter, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien 1890, S. [90].

Das Eisen fehlt völlig. Aus Kupfer oder jener schwachen Bronze bestehen Flachbeile ohne Randleisten und blattförmige Dolche mit langer, oben umgerollter Griffangel. Erst gegen das Ende der Periode werden die Dolche so lang, dass sie Schwertern gleichen. Aexte mit Schaftloch fehlen, ebenso alle Verzierungen an den Waffen. Die ältesten Thongefässe sind unverziert, die jüngeren haben geradlinige, mit Kreide ausgefüllte Ritzmuster. Bemalte Gefässe kommen noch nicht vor; doch erscheinen schon babylonische Siegelcylinder mit Figuren und Keilschriften.



Fig. 31. Thönernes „Brettidol" aus Hagia-Paraskevi, Cypern, 1/2 n. Gr.

Aus dieser Culturgruppe, welche dem mykenischen Zeitalter der Insel vorausgeht, kennt man nur oblonge Schachtgräber für Skelete, deren Lagerstätten in freier Erde mit Steinplatten verschlossen sind. Steinbauten und andere Steindenkmäler gleichen Alters sind nicht erhalten. Diese Bevölkerung stand anscheinend noch unter der von den Bewohnern Trojas erreichten Culturhöhe. Ihre Bildwerke waren flache Thonidole von grösster Roheit, aber nicht ohne charakteristische Formen. Ohnefalsch-Richter meint (l. c., S. 91), dass sie hölzernen Schnitzwerken nachgebildet seien. Da ganze Schichten der älteren Untergruppe des Kupferbronzealters auf Cypern überhaupt noch keine Idole enthalten, meint der Genannte, dass zuerst lange Zeit ein bilderloser Fetischdienst die Religion dieses Volkes gewesen sei. Dies hätte seine Analogien in den älteren Stadien der neolithischen Periode Gesammteuropas. Es ist jedoch möglich, dass die Holzbildnerei in Cypern und anderwärts schon lange blühte, ehe man zur Anfertigung kleiner thönerner Abbilder der grösseren Cultobjecte schritt und jene in Gräbern niederzulegen begann. Nach Ohnefalsch-Richter wären auf Cypern zuerst Bäume, Schlangen und Jagdthiere (Hirsch, Mufflon) als Totems verehrt worden; er schliesst dies aus den Darstellungen dieser Gegenstände auf Reliefvasen und Steincylindern, die allerdings erst der zweiten grossen Hälfte der Kupferbronzezeit (dem Abschnitte mit schwach zinnhaltigen Bronzen) angehören.

Anthropomorphe Thonidole erscheinen zuerst gegen das Ende der älteren Hälfte der Kupferbronzezeit, dann während der ganzen Dauer dieses Zeitraumes, aber nur in Gräbern. Als Weihgeschenke in umfriedeten Heiligthümern finden sie sich erst im nachmykenischen Zeitalter, der „gräco-phönikischen Eisenzeit". „Alle Brettidoltypen," sagt Ohnefalsch-Richter, „sind bekleidet gedacht. Die meisten und so auch die alleräItesten sind mit eingeschnittenen Ornamenten verziert;[1]) dann sind auch die Augen, Nase, Mund etc. durch Einritzungen

[1]) Vgl. oben Fig. 31 nach Ohnefalsch-Richter, „Kypros" etc., Taf. LXXXVI, Fig. 5.

einzig und allein angedeutet. Dann kommen Brettidole, bei denen die Details theils durch Einritzungen, theils durch aufgelegte Reliefarbeit angegeben sind.[1]) Allmälig werden die Idole minder breit, dicker und runder, und vereinzelt treten bemalte Idole, besonders in der Zeit des mykenischen Vasenimportes (noch in der Bronzezeit) und dann auch mit Firnissfarbe bemalt, auf."

Nackte runde Frauenbilder, Darstellungen der babylonisch-assyrischen Nâna-Istar, charakterisiren die zweite grosse Hälfte der cyprischen Kupferbronzezeit und namentlich das Ende derselben.[2]) Alle Bildnereien dieser Periode



Fig. 32. Thönernes „Brettidol" aus Hagia-Paraskevi, Cypern, $^1/_2$ n. Gr.

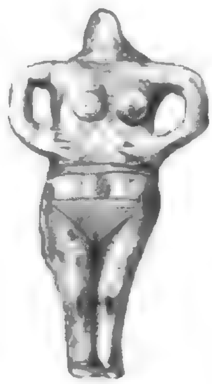


Fig. 33. Thonstatuette, angeblich aus Troja, wahrscheinlich aus Cypern, $^1/_2$ n. Gr.

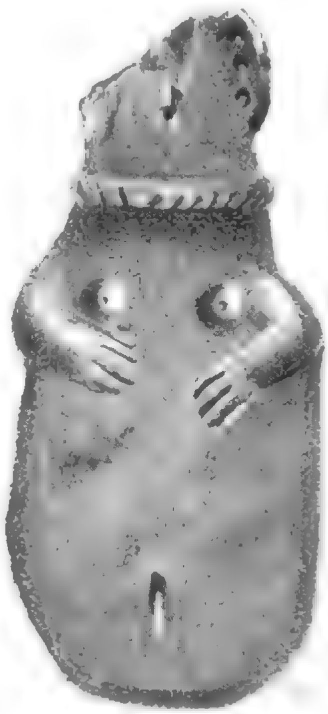


Fig. 34. Thonidol aus Hagia-Paraskevi, Cypern, $^1/_2$ n. Gr.

sind Cultzwecken gewidmet; „Genrefiguren, Genregruppen, sowie Porträts werden erst in der gräco-phönikischen Eisenzeit Cyperns gemacht". Erst in der letzteren Zeit erscheinen auch unter den Ornamentmustern das Hakenkreuz und die Spirale.

Auch den älteren bekleideten Idoltypus lässt Ohnefalsch-Richter von Asien ausgehen und vermuthet, dass ein archaisch-babylonischer oder sumerisch-akkadischer Einfluss gegen Ende der ersten Hälfte der Kupferbronzezeit die Verehrung anthropomorpher Götterbilder auf Cypern hervorgerufen habe. Indessen dürfte die strenge Scheidung zwischen älteren bekleideten und jüngeren

[1]) Vgl. oben Fig. 32 nach Ohnefalsch-Richter, l. c., Fig. 7.

[2]) Die Figur, welche wir oben Fig. 33 nach „Antiqua" 1889, Taf. XI, Fig. 2 (vgl. S. 52) abbilden, kam angeblich aus Troja in den Handel, stammt aber wahrscheinlich aus Cypern.

unbekleideten Frauenbildern den Thatsachen nicht in dem Masse entsprechen, wie Ohnefalsch-Richter meint. Zu erkennen sind vielmehr verschiedene Grade der Deutlichkeit, welche bei den jüngeren Bildwerken grösser ist und die Nacktheit zweifellos macht, wärend diese bei den älteren zweifelhaft scheint. Ist die Mehrzahl der troischen Idole nackt oder bekleidet gedacht? Diese Frage ist kaum zu lösen, und so steht es auch mit den ältesten cyprischen Thonfiguren. Bei vielen ist gar nicht einzusehen, warum sie bekleidet gedacht sein sollen. Ganz ausgeschlossen ist diese Annahme bei Arbeiten wie unserer Fig. 34 aus der Nekropole von Hagia-Paraskevi.[1]) Obwohl die Beine gar nicht dargestellt sind, lässt diese Figur an rohester Deutlichkeit doch nichts zu wünschen übrig.

Die Technik der ältesten kyprischen Thonbildnerei beschreibt Collignon[2]) mit folgenden Worten: „Der Arbeiter hat zunächst einen rechtwinkeligen Thonfladen geformt und dann den Thon zwischen den Fingern zusammengedrückt, um den Vorsprung des Gesichtes und der beiden ungeheuren Ohren herzustellen; dann noch einige Eindrücke mit dem Bossirholz zur Andeutung der Gesichtszüge; zwei Löcher in die Ohren zur Anbringung von Ringen; langgezogene oder abgeplattete Thonklümpchen, um die Haartracht und die Halsbänder mit ihren Anhängseln[3]) darzustellen; endlich noch zwei Stümpfe an Armesstatt — darin besteht die ganze Arbeit von Anfang bis zu Ende. Mitunter indessen scheint der formende Handwerker durch ein ausländisches Muster angeregt zu werden. Die gleichen Gräber, besonders die von Alambra, haben nämlich auch eine grosse Reihe von Idolen aus Thon oder aus Kalkstein geliefert, die, wie das Bleiidol Hissarliks, von einem babylonischen Prototyp abstammen. Stets ist es das Bild derselben nackten Göttin mit unter der Brust gekreuzten Armen. Dieser Typus hat bekanntlich in dem kyprischen Kunstgewerbe lange Zeit eine Rolle gespielt: die Puppenfabrikanten der Insel haben ihn von den fernsten Anfängen bis zur Periode des Verfalles beständig wiederholt. Aber die in den vorphönikischen Gräbern gefundenen Idole stehen dem orientalischen Vorbild viel näher als die jüngeren, dem Geschmack ihrer Zeit angepassten Exemplare. Einige zeigen die ganze Unbefangenheit einer Industrie im Kindesalter, welche die Erzeugnisse einer entwickelten Kunst mit peinlicher Sorgfalt nachbildet. Davon zeugen diejenigen unter diesen Idolen, in denen nur der Oberkörper modellirt ist, während der Rest des Körpers einen rechteckigen Fladen bildet."

[1]) Nach Ohnefalsch-Richter, l. c. Fig. 4.

[2]) Geschichte der griech. Plastik, deutsch von Thraemer I, S. 15 f.

[3]) Hier sieht man deutlich, wie die Flüchtigkeit, mit welcher die Classicisten prähistorische Bildwerke behandeln, zu Irrthümern führt. Collignon verweist zur Illustration seiner Beschreibung auf ein kyprisches Idol im Louvre (l. c., S. 16, Fig. 4). Dieses hat aber keineswegs, wie er sagt, „Anhängsel" an den Halsringen, sondern ein Paar weibliche Brüste dicht unterhalb derselben. Auch hat es nicht blosse Armstümpfe, sondern ganze, wenngleich sehr kurze Aermchen mit Händen (eine der letzteren fehlt), welche neben der Brust auf den Leib gelegt zu denken sind. Daraus ergibt sich, dass wir schon hier den Typus des nackten Weibes mit der bekannten Haltung der Arme anerkennen müssen.

Eine besondere Merkwürdigkeit unter den kyprischen Brettidolen sind Doppelbilder wie Fig. 35 und 36,[1]) in welchen der den Körper darstellende breite Thonfladen von zwei nebeneinander stehenden langen Hälsen und Köpfen überragt wird. Ohnefalsch-Richter vermuthet darin einen Gott und eine Göttin oder einen Zwitter aus Mann und Weib, also gewissermassen ein prähistorisches „Urbild des Hermaphroditen oder der bärtigen Venus von Amathus der gräco-phönikischen Eisenzeit.“ Ein solches Doppelbild kann auch Mutter und Kind



Fig. 35—36. Thönerne Doppelidole aus Lapithos, Cypern, $^1/_3$ n. Gr.

vorstellen und aus der Verschmelzung einer kindnährenden Göttin mit ihrem Kleinen hervorgegangen sein. Eine Analogie liefert eine Goldplatte von Sinope.[2]) Hier hat der breite zweiköpfige Körper in schematischer, aber deutlicher Ausführung durch Querlinien abgegliederte Arm- und Beinstümpfe, einen Gürtel und darunter eine kreisförmige Darstellung des Nabels oder der Vulva. Unter jedem der Köpfe ist ein Halsring und eine der beiden weiblichen Brüste zu erkennen. Die Form der Goldplatte erinnert an die der Gehänge an dem Diadem und dem Ohrschmuck aus dem grossen Schatz der zweiten Stadt von Hissarlik-Troja.

[1]) Nach Ohnefalsch-Richter, l. c., Taf. XXXVI, Fig. 10 (Vorderseite) und 4 *b* (Rückseite eines anderen Stückes).

[2]) Froehner, Collection Tyskievicz, Taf. XI, Fig. 7; Reinach, La Sculpture en Europe, S. 49, Fig. 134.

Eine weibliche Doppelstatuette aus Thon stammt auch aus der archaischen Nekropole von Kameiros auf Rhodos.[1]) Der Körper ist fladenförmig, die Gesichter der beiden auf dem Körper sitzenden Köpfe sind alterthümlich-kyprisch, aber nicht roh-prähistorisch. Die Doppelfigur hat nur zwei Arme, welche halb erhoben sind.

4. Die Kykladen und Kreta.

In die Zeit der vormykenischen Ansiedlungsschichten von Hissarlik fallen auch die Steinkistengräber von Amorgos, in deren Inhalt Evans die ältere Phase der ägäischen Cultur gipfeln lässt. Unter ihren noch immer primitiven Bronzen finden sich Flachbeile, Dolche mit Griffnieten, Lanzenspitzen ohne Dülle, aber keine Aexte mit Schaftloch und keine Fibeln. Schwerter erscheinen erst gegen das Ende der Periode. Die Thongefässe sind unbemalt oder in der älteren sogenannten „Mattmalerei" verziert. Daneben finden sich Ornamente aus erhabenen Spiralen, welche weiter nördlich, in Butmir, noch neben völlig steinzeitlichen Funden einhergehen.

Die damals auf den Inseln geübte Plastik, deren Erzeugnisse in den Gräbern angetroffen werden, also religiöse Bedeutung hatten, bietet uns das Problem der nackten weiblichen und der kleineren (begleitenden) männlichen Marmorstatuetten, welche gewöhnlich als „Inselfiguren" bezeichnet werden. Die Museen zu Athen, Paris, London, Dresden besitzen die Hauptstücke dieser Denkmälergattung, welche seit langer Zeit die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich gezogen hat.[2]) Die meisten Stücke sind aus weissem grosskörnigem Marmor von Paros oder Naxos; eines aus Karpathos im British Museum[3]) ist aus schwarzem Kalkstein. Es sind offenbar locale Fabrikate wie die Marmorschalen, welche in den Gräbern fast immer mit den Statuetten zusammen gefunden werden. Die Figuren sind gewöhnlich nur 15—20 Cm. hoch. In der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen befinden sich jedoch mehrere von über 40 Cm. Länge. Das grösste bekannte Stück ist 1·53 M. hoch, das Gesicht desselben 25 Cm. lang. Der noch besonders zu erwähnende bemalte Marmorkopf von Amorgos ist sammt dem Halse 29 Cm. lang und gehörte zu einer beinahe lebensgrossen Statue. Da die Gräber gewöhnlich nur circa 1·20 M. lang sind, mussten solche Figuren zerbrochen und in zwei Stücken ins Grab gelegt werden: ein Zeichen, dass jene Marmorwerke nicht nur für den Grabgebrauch gearbeitet worden sind.

Die nackte weibliche Figur ist in dieser Kunst die Hauptsache und in zahlreichen Exemplaren — von Rheneia, Paros, Naxos, den Eremonisia, Ios, Amorgos, Thera und Therasia, Oliaros, Syros, also von den Kykladen —

[1]) Salzmann, Nécropole de Camiros, Taf. XIV. Ohnefalsch-Richter, l. c., Taf. CVII, Fig. 5.

[2]) Zuerst schrieb über dieselbe Thiersch 1835, dann Ross (der, wie Thiersch und später Furtwängler und Löschcke, die Figuren den Karern zuschrieb), Lenormant, Newton, Lebas und Reinach, Wolters u. A. Dümmler, welcher (Athen. Mitth. XI, 1886, S. 15—46) der Kykladencultur eine Mittelstellung zwischen der troischen und der mykenischen einräumt, weist sie den Lelegern zu.

[3]) Perrot-Chipiez VI, S. 735, Anm. 1.

vertreten. Es ist der in Stein übertragene, gleichzeitig oder früher vielleicht auch in Holz ausgeführte Typus der troischen Bleifigur und der kyprischen Thonfiguren, mit anderen Worten ein den griechischen Inseln eigenthümlicher Abkömmling jener orientalischen Göttergestalt, die uns als babylonische Istar, als phönikische Astarte bekannt ist. Die Göttin erscheint vollkommen unbekleidet, stehend, mit plumpem, oft schildförmigem Kopf, aus dem höchstens eine Nase hervorragt, langem, cylindrischem Hals, deutlichen Brüsten, dreieckiger Schoossgegend und geschlossenen Beinen. Die Unterarme sind auf den Leib gelegt, oft übereinander, manchmal so, dass sie mit den Händen zusammenstossen oder sich nähern. An einigen Köpfen von Amorgos finden sich Reste von Bemalung, welche theils natürliche Einzelheiten, theils künstliche Körpermalerei wiedergibt.[1]) Ob etwa fehlende Theile (Halsschnüre, Lendengürtel) aus losem Material angefügt waren, ist ungewiss. Diese Arbeiten sind wahrscheinlich auf einer oder mehreren der Inseln, auf welchen sie angetroffen werden, erzeugt worden und haben ihre Verbreitung bis in den Peloponnes gefunden. Eine der am wenigsten schematisch ausgeführten Figuren[2]) stammt aus der Umgebung Spartas und zeigt manche Besonderheit: ein Diadem und Ohrringe, Zickzackbänder auf dem Oberarm, ein etwas besser gebildetes Gesicht, vor Allem aber eine an die Steatopygie der südafrikanischen Naturvölker erinnernde Ueberfülle der Körperformen, namentlich des Gesässes und der Schenkel; doch sind auch Bauch, Brust und Oberarme nicht frei von dieser höchst auffallenden Uebertreibung. Andererseits hat Bent[3]) am Vorgebirge Krio bei Knidos an der Küste Kariens den Kykladenfiguren ganz ähnliche

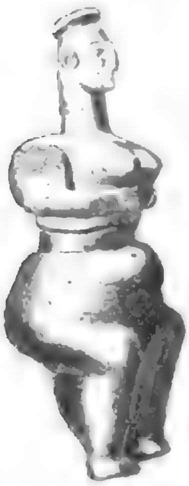


Fig. 38. Marmorfigürchen aus der Umgebung von Sparta, $^1/_2$ n. Gr.



Fig. 37. Marmorfigürchen aus der Umgebung von Sparta, $^1/_2$ n. Gr.

---

[1]) Der Kopf eines besonders grossen Exemplares von Amorgos, Athen. Mitth. XVI, 1891, S. 46, hat schwarz aufgemalte Augen, um den spitzen Scheitel zieht sich eine Kreislinie, der Scheitel war vermuthlich braun bemalt. Auf Wange und Stirn sind parallele rothe Linien, offenbar ein Zeichen von Körperbemalung. In den Gräbern fand sich auch blauer und rother Farbstoff, wozu Wolters l. c. an die von den Thrakerinnen berichtete Sitte, den Körper mit Farben zu bezeichnen, erinnert. Wir werden alsbald eine Sitzfigur aus Thrakien und ein Paar Standfiguren aus Rumänien zu betrachten haben, deren ganzer Körper mit Zeichnungen bedeckt ist. Diese Thonbildwerke aus dem nördlichen Binnenland sind auch durch dieselbe Bildung der Gesässgegend charakterisirt, wie sie einige Marmorfiguren der Inseln und des griechischen Festlandes zeigen (eine Standfigur aus Amorgos und zwei hockende oder sitzende aus der Umgebung von Sparta, Athen. Mitth. XVI, S. 52, Fig. 1, 2 (oben Fig. 37 und 38), ferner eine roh-schematische Figur aus Delphi, l. c., VI, 1881, S. 361). Diese hypertrophische Bildung soll wohl den mütterlichen Charakter der Figuren andeuten. Man kann aber auch einfach annehmen, dass derlei Uebertreibungen einem primitiv rohen Geschmack zusagten.

[2]) Athen. Mitth. XVI, 1891, S. 52, Fig. 1, oben Fig. 38.

[3]) Journ. hell. stud. IX, 1888, S. 82 ff.

Statuetten, darunter auch einen sitzenden Harfenspieler, gefunden. Diese Ausbreitung einerseits nach dem europäischen, andererseits nach dem asiatischen Festland verringert keineswegs die Wahrscheinlichkeit, dass die eigentliche Heimat der ganzen Denkmälerclasse auf den Inseln zwischen diesen beiden Continenten zu suchen ist. In diesem Gebiete finden sich denn auch mancherlei Abstufungen von ganz roh-schematischer bis zu immerhin etwas freierer Behandlung jenes Typus. Zwischen einem Stück aus Delphi,[1]) welches zwar auf dem Festland gefunden, aber aus parischem Marmor gearbeitet ist, also wohl von einer der Inseln stammt, und einem von Amorgos,[2]) besteht ein beträchtlicher Unterschied. Ersteres nähert sich sehr den rohesten troischen Idolen; es hat nur eine löffelförmige Kopfscheibe, rechtwinkelige Armstümpfe und einen spitz zu den kaum angedeuteten Beinen zulaufenden Unterleib, an dem aber rückwärts das Gesäss stark hervorgehoben ist. Beim andern Stück sind dagegen die Oberarme vom Leibe, die Beine von einander gelöst. Dennoch würde man irren, wenn man etwa in dem delphischen Fundstück eine ältere Stufe dieser Kunst, in dem Exemplar aus Amorgos einen Höhepunkt derselben vertreten finden wollte. Die Altersstellung kann ebensogut die umgekehrte sein, da wir es ja nicht mit einer ganz originellen und autochthonen Kunst zu thun haben. Dasselbe gilt von den troischen Idolen und ihren ungleichen Qualitäten. Noch schlimmer wäre es, wenn man deshalb, weil jenes schematische Marmorfigürchen in Delphi, also auf dem Festland, und die troischen Idole wenigstens ganz nahe dem Rande unseres Continents gefunden wurden, etwa Europa als Ausgangsgebiet dieser ganzen Kunst betrachten würde.

In nicht geringer Zahl sind weibliche „Inselfiguren“ und verwandte Idole kürzlich von A. J. Evans aus Kreta nachgewiesen worden. Diese Marmorbildwerke aus den Skeletgräbern von Hagios Onuphrios bei Phästos[3]) zeigen ebenfalls verschiedene Grade schematischer Arbeit (nach Evans' Entwicklungsstufen) in der Darstellung des weiblichen Körpers. Einige Stücke[4]) haben grosse Aehnlichkeit mit den einfachsten troischen Idolen. Es sind rohe, flache, achterförmige Steingebilde oder solche, bei welchen seitliche Vorsprünge als Armstümpfe gedeutet werden können. In mehreren anderen[5]) ist bereits die maskenförmige und übergrosse Gesichtspartie separat entwickelt; statt der Arme erscheinen blos unförmlich breite Schultern, die Beine sind vorhanden, aber nur in Gestalt einer zweizinkigen Gabel. Bei einem dieser Exemplare laufen einige Rillen horizontal über den Bauch, was einen Gürtel, aber wohl auch Anderes bedeuten kann. Andeutungen der Gesichtszüge hat nur eine dieser Figuren. Ein weiteres Stück (Fig. 130) gleicht den vorigen, unterscheidet sich aber von denselben durch den überlangen Hals und durch die plastischen Brüste, welche

[1]) Athen. Mitth. XVI, 1891, S. 361; Perrot-Chipiez VI, S. 736, Fig. 325.

[2]) Athen. Mitth., l. c., S. 49; Perrot-Chipiez, l. c., S. 741, Fig. 333.

[3]) A. J. Evans, Cretan Pictographs and Prae-phoenician Script with an account of a sepulcral deposit at Hagios Onuphrios near Phaestos in its relation to primitive Cretan and Aegaean Culture, London und New-York 1895, S. 124 ff.

[4]) L. c., S. 125, Fig. 124—126.

[5]) L. c., Fig. 127—129.

fast in der Mitte des rundlichen Rumpfes erscheinen. Viel höher steht die Figur, l. c., Fig. 131, mit scharf abgesetzten Gliedmassen und schematisch, aber naturähnlich eingetheiltem Rumpfe. Die Unterarme liegen horizontal übereinander an dem Leibe unterhalb der Brüste. Der Kopf fehlt, er scheint separat gearbeitet und mittelst eines Stiftes angesetzt gewesen zu sein. Ein einzelner Kopf zeigt am Halse zwei Stiftlöcher zur Befestigung an einem flachen Torso. Augenbogen und Nase sind skizzenhaft angegeben.

Nicht ganz auf der Höhe der besten bei Phästos gefundenen Statuette stehen zwei Idole aus der kretischen Provinz Siteia (l. c., Fig. 133, 134). Sie sind wie jene anderen aus parischem Marmor, also aus importirtem Material. Auf dem Körper beider ist ohne Relief, blos durch gerade Sägeschnitte, die Haltung der oberen Extremitäten mit übereinander horizontal an den Leib gelegten Unterarmen ausgedrückt. Die grössere Figur hat auch kleine weibliche Brüste, die kleinere nicht; der grösseren fehlt der Kopf, welcher mittels eines Stiftes separat angesetzt war, also wie bei der besten Figur aus Phästos einen besonders maskenartigen Eindruck machen musste. Der Kopf der kleineren zeigt von Gesichtszügen nur die Nase. Anderes war vielleicht hier wie bei den übrigen Figuren durch Bemalung hervorgehoben. Bemerkenswerth ist an der grösseren Figur die verticale Rückenlinie, welche sich bei wenig vorspringendem Gesäss als Trennungslinie der Beine fortsetzt. Die Schoossgegend zeigt bei allen drei vollkommeneren Figuren reguläre Dreiecksgestalt.

Nach den übrigen Funden der Nekropole von Phästos — ägyptischen Skarabäen der XII. Dynastie (um 2500 v. Chr.), einer bemalten Vase ähnlich denen von Thera (um 2000 v. Chr.) und einer dreieckigen Steatitgemme mit rohen Einkerbungen, wie sie der Ausbildung des kretischen Bilderschriftsystems vorausgehen — dürften jene plastischen Arbeiten etwa um 2000 v. Chr. oder noch früher anzusetzen sein.

Neben jenen nackten mütterlichen Gottheiten finden sich zuweilen kleine männliche Marmorfiguren mit Blas- oder Saiteninstrumenten, wie Fig. 39 und 40, welche aus einem Grabe von dem Inselchen Keros bei Amorgos stammen.[1]) Es fehlt zwar das sicherste Kennzeichen des Geschlechtes; doch sind die Figuren zweifellos männlich. Der Flötenspieler hat vielleicht eine kleine dreieckige Schürze. Hier wie bei den Köpfen, welche hinten in eine hohe Mütze auszulaufen scheinen, hat möglicherweise einst Malerei nachgeholfen. Die Köpfe sind von gröbster Unnatürlichkeit, in den Gesichtern nur die vorspringende Nase ausgedrückt. Die Sitzfigur ist zwar sicher von demselben Bildner gefertigt wie die Standfigur, aber, wie Perrot[2]) richtig bemerkt, in den Proportionen besser als die letztere. Dies ist wahrscheinlich nur die Folge der dem Körper gegebenen Sitzstellung auf hohem thronartigem Sessel. Bei allen primitiven Rundfiguren, welche aufrecht stehen oder auf dem Boden kauern, bemerkt man

---

[1]) Athen. Mitth. IX, 1884, Taf. VI, Fig. 1, 2, S. 156. Ein anderes Grab daselbst lieferte ein zweites Exemplar des Harfenspielers. Vom Typus des Flötenbläsers existiren mehrere Exemplare aus Kameiros auf Rhodos im British Museum; sie sind etwas besser ausgeführt als das Stück von Keros.

[2]) VI, S. 760

die Neigung, den leichter zu behandelnden Oberkörper übermässig lang und die schwerer auszuführenden Beine unnatürlich kurz zu halten, wie es bei dem Flötenbläser der Fall ist. Dieser erinnert hiedurch ungemein an afrikanische und andere barbarische Schnitzfiguren aus Holz und anderem weichem Material.[1]) Sitzt aber die Figur auf einem Stuhl, dessen Proportionen leicht richtig wiederzugeben sind, so nöthigt schon dieses Hilfsmittel der Ausführung zu correcteren Proportionen. Die Unterschenkel müssen der Höhe der Stuhlbeine, die Oberschenkel der Tiefe des Sitzes, der Oberkörper ungefähr der Höhe der Rückenlehne entsprechen. Daher rührt nach unserer Meinung der Vorzug der Sitzfigur vor dem stehenden Figürchen.

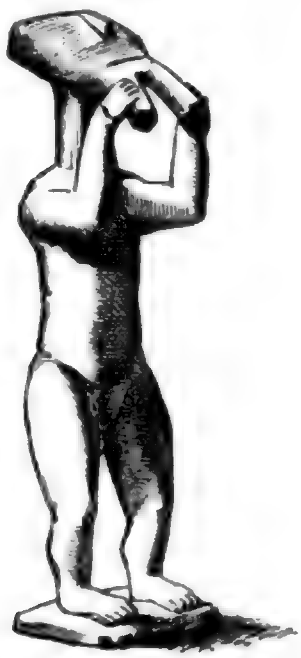


Fig. 39. Marmor-Statuette von Keros bei Amorgos, 1/3 n. Gr.



Fig. 40. Marmor-Statuette von Keros bei Amorgos, 1/3 n. G.

Die Grösse der Figuren und die Thätigkeit, in der sie dargestellt sind, charakterisirt sie als dienende Gestalten. Man darf in ihnen wohl Kinder der Muttergottheit erkennen, welche hier vielleicht als verewigte, die Erzeugerin mit Musik feiernde Begleiter aufgefasst sind. Auch diese Nebenfiguren hat der Orient geliefert; denn weiter nördlich treffen wir Aehnliches erst um das sechste Jahrhundert vor Christo in Zeichnungen,[2]) welche durch alle Entstellung hindurch die Wiedergabe südländischer Motive erkennen lassen.

Aus den kleinen leierspielenden Begleitern oder Kindern einer grossen weiblichen Gottheit macht die spätere Kunst eine Hauptperson: Apollon, während

[1]) Verwandtschaft mit den stabförmigen Bronzefiguren von Olympia, wie sie Brunn, Griech. Kunstgesch. II, S. 55, zu erkennen glaubt, ist wohl nicht vorhanden.

[2]) Auf einer Urne aus Oedenburg: kleine saitenspielende neben grösseren weiblichen Figuren.

die ursprünglich herrschende Frauenfigur zur coordinirten Schwester (Artemis), Mutter (Leto) oder gar zu einer Vielzahl von Begleiterinnen (den Musen) herabsinkt. In diesem Wandel der Bedeutung alter Typen kommt der ganze Umschwung zum Ausdruck, welcher sich in der Ablösung matriarchaler durch patriarchale Vorstellungen vollzieht.

Brunn,[1]) welcher geneigt ist, in den weiblichen „Inselfiguren“ eine Gottheit vom Schlage der phönikischen Astarte zu sehen, meint von den männlichen Figuren: „In dem Leierspieler etwa einen Apollo zu erkennen, hindert uns schon der zugleich gefundene Flötenspieler, für den uns ein entsprechender Göttername nicht zu Gebote steht. So bleiben uns zur Erklärung dieser Bildwerke gewisse allgemeine Beziehungen zu religiösem und, was in dieser ältesten Zeit fast die gleiche Bedeutung hat, zu Todten- und Gräbercultus.“

Evans hält die kretischen und die übrigen ägäischen Idole für Bilder von Ueberlebenden (Sclaven oder Verwandten eines Todten) und glaubt, dass man jene an Stelle wirklicher Menschenopfer den Verstorbenen ins Grab mitgegeben habe. Er verweist dafür auf japanische, ägyptische und mexicanische Analogien. Auch dieser Ansicht können wir nicht beitreten. Denn einerseits stellen die wirklich in Gräbern gefundenen Figuren mit zu grosser Regelmässigkeit Frauen, und zwar nackte Frauen dar, andererseits sind nächstverwandte Bilder rohester und besserer Ausführung nicht nur in Gräbern, sondern auch in Ansiedlungsstätten zahlreich gefunden worden. Aus solchen stammen z. B. die Figuren von Troja, Cucuteni, Tordos, Butmir, sowie die aus den Terramaren und den Pfahlbauten der Ost- und Westalpen. In all diesen Fällen sind die Figuren keine Grabalbgaben und wahrscheinlich auch keine Votivbilder von Lebenden, sondern wohl Götzenbilder oder „Idole“.

5. Entstehung der Inselkunst.

Die Steinplastik der „Inselfiguren“ bildet eines der anregendsten kunstgeschichtlichen Probleme und hat die verschiedensten Deutungen erfahren. S. Reinach ist[2]) so weit gegangen, die nackten weiblichen Gottheiten der orientalischen und der griechischen Kunst insgesammt auf ägäische, in letzter Linie neolithisch-europäische Einflüsse zurückzuführen. A. J. Evans hält die Inselkunst der Hauptsache nach für ein „unabhängiges Phänomen“, erkennt jedoch, dass gleichzeitig auch der babylonische Istartypus in den ägäischen Culturkreis eingedrungen sei.[3]) Letzteres geschah so früh, dass dadurch die Originalität

[1]) Griech. Kunstgesch. II, S. 56.

[2]) La Sculpture en Europe, S. 98 ff.

[3]) S. Reinach bemerkt dagegen (L'Anthr. VII, S. 688): „Voilà donc, suivant M. Evans, les figures nues d'Istar, répandues par les cylindres, qui influencent les figurines nues de l'Archipel; et cependant, par un hasard inexplicable, de tous les autres types cent fois plus nombreux, qu'offrent les dits cylindres, aucun, je dis aucun, ne trouve d'imitateur parmi les sculpteurs égéens! J'attends encore une réponse à cette objection.“ Die Antwort ist einfach genug. Es lag keine Veranlassung vor, andere Typen babylonischer Cylinder nachzubilden. Es war alte Sitte oder entsprach dem herrschenden Geiste, weibliche Statuetten mit den Todten zu beerdigen. Deshalb beschränkte sich die Bildnerei auf solche Figuren.

aller ähnlichen Bildwerke sehr zweifelhaft wird. Die nackte Bleifigur aus der „zweiten Stadt" von Hissarlik ist offenbar ein Abkömmling jener östlichen Familie. Eine überaus ähnliche Gestalt findet sich neben anderen Figuren eingeschnitten auf einer Serpentingussform von Selendj östlich von Thyatira in Mäonien.[1]) Sie zeigt ganz denselben langen Hals mit den beiden parallelen Haarsträhnen, dieselbe Nacktheit mit auf den Leib gelegten Unterarmen, Nabel, dreieckiger Schoosspartie und schematisch zapfenförmigen Beinen. Das Ashmolean-Museum in Oxford besitzt zwei angeblich aus Kreta stammende Bleigüsse dieser Figur und zweier auf derselben Form vorgebildeter Ornamente. Demnach könnte es scheinen, dass solche Gussarbeiten in vorgeschichtlicher Zeit aus Kleinasien nach Kreta gebracht worden wären, wo sie vielleicht die einheimische Plastik beeinflussten. Berücksichtigt man nun das hohe Alter der „zweiten Stadt" von Hissarlik, welche Dörpfeld, gewiss nicht übertrieben, in die Zeit von circa 2500—2000 v. Chr. setzt, so verriethe sich chaldäischer Einfluss auf Kreta schon in der Zeit der Nekropole von Phästos oder noch früher. Indessen räumt Evans ein, dass die Bleigüsse möglicherweise erst in neuerer Zeit aus jener Form gewonnen seien, wofür einige starke Verdachtsgründe sprechen. Allein es bedarf weder jener Gussform, noch dieser verdächtigen Bleigüsse, um in dem sicheren Alten der Schliemann'schen Bleifigur einen Beweis sehr hoch hinaufreichenden chaldäischen Einflusses auf die ägäische Welt zu erblicken. Die Figur der Gussform von Selendj, an deren Echtheit nicht gezweifelt werden kann, zeigt einen noch schärfer ausgeprägten chaldäischen Charakter als das troische Bleiidol und schliesst sich eng an die Nacktgestalten babylonischer Cylinder an. Ausserdem finden sich das viereckige wie das runde, mit Kreuzen und Dreiecken gefüllte Ornament, welche über den Köpfen der beiden Götterbilder auf der Serpentingussform erscheinen, ganz ebenso auf den Bodenplatten durchbohrter Steatit- und Elfenbeinsiegel von Phästos wieder.[2]) Evans sieht sich daher genöthigt, zuzugeben, dass die Möglichkeit chaldäischen Einflusses bei den vorgeschritteneren Marmorfiguren von Phästos nicht auszuschliessen sei. Aber der Hauptsache nach sei die Inselkunst originell, eine Localgruppe innerhalb einer Classe unabhängiger Primitivfiguren in einem weiten europäischen Gebiete, dessen östliche Fortsetzung auch Alt-Chaldäa umfasse. Nur in den jüngeren (?) ägäischen Formen sieht er Zeugnisse „einer von Osten zurückrollenden Welle babylonischen Einflusses". Diesem Einflusse schreibt er die Halsringe mehrerer Frauenfiguren von Troja und Amorgos, die übertriebene Schenkelbildung (am auffallendsten an dem Stück aus Delphi, Athen. Mitth. 1881, S. 361), die langen Schläfenlocken und die konischen Kopfbedeckungen der männlichen Begleiter solcher Gottheiten (auf Amorgos) zu.

Diese Annahme gründet sich wesentlich darauf, dass man in den Werken von grösserer oder geringerer Formlosigkeit Zeugnisse aufsteigender Entwicklungsstufen gesehen hat. Diese Auffassung hat jedoch keine zwingende Kraft.

---

[1]) Evans, l. c., S. 133, Fig. 136.

[2]) Evans, l. c., S. 108, Fig. 86, 87.

Rohere und bessere Arbeiten stammen in Troja wie in Phästos aus derselben Schichte, und nichts hindert uns, anzunehmen, dass die ersteren nur eben flüchtigere, schematisch abgekürzte Werke sind. Wo nur solche zu finden wären, würde man daher mit gleichem Rechte von Degeneration sprechen können. In den ältesten Schichten von Troja fanden sich sehr verschiedene Idoltypen, z. B. „Ilios", Nr. 71 (aus Thon), Nr. 73 (aus Marmor) und Nr. 142 (aus Bein, mit langem Hals und Kuhkopf).

Aehnlich wie Reinach möchte Evans in den ältesten plastischen Figuren Mitteleuropas ebenfalls originelle Schöpfungen, echte Parallelstücke zu den troischen Idolen und den Inselfiguren, erblicken. Wir werden aber zeigen, dass dies unstatthaft ist. Die thrakischen und illyrischen Thonstatuetten stehen meist höher als die formlosesten troischen und kretischen Idole. Hier fehlen alle Vorstufen, und diese Werke sind auch sonst als abgeleitete zu erkennen. Viel weiter nördlich, in den Bernsteinfiguren Ostpreussens, finden sich entfernte Analogien zu jenen rohesten Arbeiten. Allein sie zeigen doch durchaus andere Formen als die letzteren und, wie Evans selbst bemerkt, keine Andeutung des Geschlechtes. Evans findet zwar auf dem Körper einer Bernsteinfigur, die er nicht näher bezeichnet, ein unvollkommenes Dreieck, welches an die Schoossdreiecke der troischen und kretischen Frauenfiguren erinnern soll, aber unter den von Klebs publicirten Bernsteinfiguren ist kein solches Stück, das auch, wenn es vorhanden wäre, nicht viel beweisen würde. Evans vergleicht sodann die Durchbohrungen des Halses bei mehreren kretischen Steinfiguren mit den Bohrlöchern baltischer Bernsteinfiguren. Aber jene dienten zur Anfügung separat gearbeiteter Köpfe, während diese oben und unten die Sägeschnitte begrenzen, welche die Trennung der Arme markiren oder zur Andeutung der Nase und der Augen (oder Ohren) dienen.[1] Auf den Umstand, dass eine Marmorfigur von Amorgos Spuren der Anschnürung an einen grösseren Gegenstand zeigt, wie einige baltische Bernsteinobjecte, ist, wie Evans selbst zugibt, kein grosses Gewicht zu legen.

Wir werden im Folgenden eine wesentlich andere Auffassung der festländisch-europäischen Bildwerke zu begründen suchen. Wenn gerade die einfachsten und rohesten Formen menschenähnlicher Idole, wie sie aus Kreta und Troja vorliegen, im angrenzenden Norden und Westen fehlen und Verwandtes erst wieder in den Bernsteinarbeiten der Ostseeländer gefunden wird, so glauben wir zu erkennen, dass diese derbschematischen Schnitzereien in einem ortsüblichen Material sich zu den besseren Thongebilden der thrakisch-illyrischen Zone ebenso verhalten wie die troischen Idole zu den marmornen „Inselfiguren". Mit anderen Worten: wir halten die ältesten figürlichen Bernsteinarbeiten für Producte, die einer Anregung von Aussen ihr Dasein verdanken. Das sind nicht spontane Anfänge, originelle Mutterformen der Kunst, sondern vergröberte Wiederholungen fremder Vorbilder. Gleiches halten wir von den oft mit den troischen Idolen zusammengestellten kupferzeitlichen Figuren aus dem südwestlichen Spanien. In einem der letzteren ist, wie schon bemerkt wurde (oben S. 127,

[1]) Klebs, Der Bernsteinschmuck der Steinzeit, Taf. IX, Fig. 1, 2; Taf. X, Fig. 1.

Anm. 1), ein durch tirynthische Thonstatuetten bekannter Idoltypus roh-schematisch in Stein wiedergegeben.

Aegäischer Einfluss hat sich über den Balkan und die Karpathen hinweg Bahn gebrochen; aber es ist ein Irrthum, zu glauben, dass in dieser „ägäisch-nordischen, von den Karpathen quer durchschnittenen Culturgruppe“ überall gleichwerthige, gleich originelle Kunstanfänge vorliegen. Bei aufmerksamerem Zusehen beobachtet man vielmehr eine Bewegung von Süd nach Nord, eine Fortpflanzung der Schwingungen, welche nach und nach gleiche oder ähnliche Formen in den entfernteren und entferntesten Gebieten hervorrufen.

Soll diese südnördliche Culturbewegung auf den Inseln des ägäischen Meeres ihren Anfang genommen haben? Wenn diese Inseln für Europa das Ausgangsgebiet neuer Kunstregungen geworden sind, sind sie überhaupt als Geburtsstätten der neuen Kunst zu betrachten? Wir glauben schon gezeigt zu haben, wie die Form, unter der die Babylonier ihre mütterliche Gottheit darstellten, in Troja, Cypern, Kreta mehr oder minder deutlich wiederkehrt. Ein östlicher Einfluss ist also kaum abzuleugnen. Aber war er der einzige fremde Einfluss? Cyperns älteste Culturschichten enthalten nur Thonbildwerke; auf Kreta und im Archipel herrscht dagegen die Steinplastik und die Herstellung marmorner Gefässe. Das vorhandene Material kam dieser technischen Richtung entgegen; aber es ist fraglich, ob diese letztere dadurch allein geweckt wurde. Ausserdem bemerkten wir an einigen Marmorfiguren jene seltsame Steatopygie. Vielleicht kann man an der Hand dieser Zeichen die südnördliche Culturbewegung, welche bis an die Ostseeküsten emporreicht, andererseits noch tiefer nach Süden hinab verfolgen und noch einen zweiten Punkt gewinnen, von dem aus die Inselkunst Anregung und Nahrung empfing.

Schon Evans erkennt einen südlichen Zweig seiner „ägäisch-nordischen Kunstgruppe“ in Afrika. Er verweist auf eine weibliche Thonfigur aus Abusir im Nildelta. Diese gleicht im unteren Theile ganz den griechischen Inselfiguren und ist im Uebrigen ein etwas besser entwickeltes Glied derselben Familie.[1])

Auf Malta sind in den Ruinen eines megalithischen Bauwerkes von der Art der balearischen Talayots, Hagiar-Kim genannt, sieben kleine, aus dem Kalkstein der Insel äusserst roh geformte und unförmlich beleibte Frauenfiguren gefunden worden.[2]) Es sind Votivbilder oder Idole, in welchen man der Zahl wegen die phönikischen Kabiren zu erkennen glaubte, wie man auch das ganze Bauwerk für einen phönikischen Tempel gehalten hat. Die Köpfe fehlen; sie waren, nach den ausgehöhlten Ansatzstellen zu schliessen, besonders gearbeitet. Die Körper sind nackt, sie sitzen oder hocken auf den Fersen. Attribute und Andeutungen des Geschlechtes fehlen; doch sind diese Gestalten zweifellos als weiblich anzusprechen; eine derselben trägt rückwärts eine bis zu den Füssen hinabfallende Haarflechte. Im Stil, wenn von einem solchen hier die Rede

---

[1]) A. J. Evans, Creton Pictographs, S. 129. Flinders Petrie, Illahun, Kahun and Gurob, Taf. XIX, Fig. 43.

[2]) Caruana, Report on the Phoenician and Roman antiquities in the group of the islands of Malta, 1882, S. 30; Perrot-Chipiez III, S. 305.

sein kann, liegt eine gewisse Verwandtschaft mit dem der ostrumelischen Thonfiguren, (s. unten Taf. III). Aber noch nähere Verwandtschaft mit jenen Zerrgestalten zeigen einige von Flinders Petrie in Oberägypten gefundene „steatopygische“ Steinfiguren[1]) ganz unägyptischen Stiles. Man darf vielleicht vermuthen, dass beide Gruppen libyschen Bildnerhänden ihre Entstehung verdanken, was bei den thrakischen Thonfiguren natürlich ausgeschlossen ist.

Die „steatopygous figures“ vom oberen Nil sind aus weisslichem Mergel geformt und dunkelroth angestrichen. Sie sitzen (mit nach rechts gewendeten Unterschenkeln) auf dem Boden oder stehen, haben enorme Oberschenkel und Hüften und starke weibliche Brüste. Flinders Petrie, l. c., S. 34, erkennt in diesen Figuren den bekannten Typus der hottentottischen oder der Buschmannsrasse, welche einst in Afrika viel weiter nach Norden gereicht hat als heute. An fünf Punkten finden sich nach seiner Ansicht Spuren dieser Rasse, theils in Denkmälern, theils in lebenden Ueberresten erhalten: im französischen Quartär von Brassempouy (s. oben S. 47, Fig. 12; 13), in Hagiar-Kim auf Malta, in Ballas und Naqada am oberen Nil, in Sculpturen der 18. Dynastie zu Deir-al-Bahri, welche die Königin von Punt (Somáliland) darstellen, endlich in Südafrika (ein hinschwindender Theil der gegenwärtigen Bevölkerung).

Zu diesen fünf Fundorten steatopygischer Elemente der Vergangenheit oder Gegenwart kommen, wenn man dem Zeugniss alter Bildwerke trauen darf, einige Fundorte marmorner „Inselfiguren“ (Delphi, Umgebung von Sparta) und thönerner Statuetten aus den thrakisch-illyrischen Ländern (Gegend von Philippopel) Butmir, Cucuteni, Sereth (Bukowina), ja selbst aus Polen (eine Höhle bei Krakau).

Das Gebiet der Verbreitung solcher Figuren reicht also von Oberägypten bis über den Nordrand der Karpathen und der Pyrenäen hinaus.

Man wird kaum annehmen wollen, dass überall dort, wo steatopygische Figuren gefunden wurden, auch wirklich einst eine Bevölkerung gewohnt habe, der dieses Rassenmerkmal eigenthümlich gewesen sei. Eher wird man die Frage aufwerfen dürfen, ob jenes Detail der Körperbildung nicht eine stilistische Besonderheit sei, woran man die Glieder einer bestimmten Gruppe von Bildwerken erkennen und zuletzt vielleicht sogar die älteste Heimat derselben ermitteln könne. Die Elfenbeinfigur aus der Grotte du Pape von Brassempouy mag hier ausgeschlossen bleiben, weil sie räumlich und zeitlich von den übrigen Figuren zu weit abliegt. In jenem Gebiet könnte dereinst wirklich eine buschmannähnliche Rasse gelebt haben, die in der erhaltenen Statuette direct dargestellt ist.[2]) In Osteuropa kann es sich dagegen nur um die Uebertragung von Kunstformen handeln. Wie einzelne marmorne „Inselfiguren“ von den Kykladen nach dem Peloponnes, Attika und Delphi gelangten, so können die

[1]) Flinders Petrie, Naqada and Ballas, Taf. VI, Fig. 1–3.

[2]) Im Catalog der antiken Bronzen der Nationalbibliothek zu Paris Nr. 1049 veröffentlichen Babelon und Blanchet eine 5·6 Cm. hohe angeblich aus Eisen gefertigte Statuette eines gekauerten Weibes. Dasselbe ist nackt, hat einen dicken Kopf, von dem die Haare wirr herabhängen, grosse Brüste und einen enormen Unterleib. Ein Bein ist aufgestellt, das andere ruht auf dem Boden. Das Stück ist bei Lyon in der Saône gefunden worden.

Urformen dieser ganzen Classe von fremden aussereuropäischen Gebieten nach Kreta und anderen Inseln gelangt sein.

Dies ist nur eine Möglichkeit. Man würde derlei nicht einmal als Vermuthung aussprechen, wenn nicht jenes seltsame afrikanische Rassenmerkmal wiederholt an ägäischen Steinfiguren ausgedrückt erschiene, und wenn neueste Forschungen nicht gezeigt hätten, dass im Nilthale neben den bekannten ägyptischen Culturträgern eine Bevölkerung wohnte, welche ganz andere Kunst- und Lebensformen besass.

Die Kunst und Cultur dieser „neuen Rasse" ist nahe verwandt mit der ägäischen. Es ist überraschend, dass uns die genauere Kenntniss derselben zuerst durch Funde in Oberägypten vermittelt wurde.

Bei den Dörfern Ballas und Naqada, einige 30 englische Meilen nördlich von Theben (circa 26° n. Br.), fand Flinders Petrie[1]) 1895 am linken Nilufer eine Anzahl ausgedehnter Todtenstätten mit ungefähr 2000 Gräbern, deren Untersuchung ein ganz seltsames Ergebniss lieferte. Die Todten waren nicht mumificirt, sondern mit emporgezogenen Knieen in mit Binsenmatten oder Palmblättern ausgekleideten, mit Holzbalken bedeckten Erdgruben beigesetzt. Die Skelete hatten ansehnliche Längen (bis 180 Cm.). Ebenso fremdartig waren die Beigaben. Die Gräber enthielten nämlich nichts von ägyptischen Idolen, Amuleten, Skarabäen, Kopfstützen, Schminkvasen, Finger- und Ohrringen, sondern Feuerstein- und Kupfergeräthe, Schiefer- und Elfenbeinschnitzereien, namentlich aber viele Thongefässe, die sämmtlich ohne Anwendung der Drehscheibe hergestellt waren. Sie sind schwarz oder roth und verziert mit eingeritzten, weiss ausgefüllten Mustern (geraden, Zickzacklinien u. dgl.) oder mit Malerei, die braun auf Roth oder dunkelroth auf Gelbroth erscheint. Unter den aufgemalten Verzierungen finden sich neben geometrischen Mustern (Schachbrettern, gegitterten Bändern, Zickzackbändern, concentrischen Kreisen) auch figürliche Darstellungen: mannigfache Reihen und Gruppen von Männern, Krokodilen, Straussen, Antilopen etc., Boote mit zwei Pavillons, Fahnenstangen, vielen Rudern, zuweilen auch mit einer Menschenfigur.[2]) Diese Keramik beschränkt sich auf das von den Fremden occupirte Territorium und ist durchaus verschieden von der einheimischen, bei welcher die Drehscheibe längst üblich war. Sie geht Hand in Hand mit einer primitiven Schnitzkunst in weichem Stein, Bein und Elfenbein (l. c., Taf. LIX—LXIV), welche schematische Menschen- und Thierfiguren darstellt und zum Theil auch geometrisch verziert. Eingeritzte Zeichen auf Thongefässen (l. c., Taf. LI—LVII) zeigen Menschen- und Thierfiguren, Bäume, Schiffe und viele andere pictographische Marken, darunter auch Theile der Menschengestalt: einen Rumpf mit Armen, ein Paar Arme allein. Sie sind roh und flüchtig, aber oft nicht ohne ein gewisses Geschick hingeworfen. Das ganze Material an Bildwerken macht den Eindruck einer „Jägerkunst", wie sie von Eskimos, Buschmännern und brasilischen Indianern aus-

[1]) Naqada and Ballas, 1895. By W. M. Flinders Petrie and J. E. Quibell, with chapter by F. C. J. Spurrell, London 1896, 4° (mit 86 Tafeln).

[2]) L. c., Taf. LXVI, LXVII; vgl. Taf. XXXIII—XXXV und XXXVI, Fig. 80.

geübt wird. In Verbindung mit den eingestreuten geometrischen Ornamenten ähneln die Vasenbilder (z. B. Taf. LXVI, Fig. 1; Taf. LXVII, Fig. 15, 17) Arbeiten in einem verwilderten geometrisch-griechischen Stil.

An Typen der mittelländischen Kunst erinnert unter diesen Funden Folgendes: thierförmige Thongefässe (Fisch, Vogel. Taf. XXVII, Fig. 68, 69), geometrische Zeichen, ähnlich denen der troischen Wirtel, hier im Innern rother Thonschalen (Taf. XXVIII), Thierfiguren, ähnlich denen auf troischen Wirteln, hier auf Schalen (Taf. XXIX), geometrisch verzierte Thongefässe, ähnlich den kyprischen (Taf. XXXIII), Schieferplatten mit zwei auswärts gekehrten Thierprotomen (Taf. XLIX, Fig. 62—68), Frauenfigur mit flügelförmig emporgereckten Armen, bemalt oder tätowirt mit geometrischen und Thierfiguren (Taf. LIX, Fig. 6), Frauenfigur mit blossen Armstümpfen (l. c., Fig. 11) oder ohne solche (Fig. 7) aus Elfenbein. Bei dem letzteren Stück sind die Augenbrauen zu einer schnabelförmigen Nase verbunden, wie an mehreren troischen Idolen. Diese Figur hat auch einen Halsschmuck und ein Gefäss auf dem Kopfe. Schiefer- und Elfenbeinfiguren ähneln den Bernsteinfiguren des Nordens (Taf. LIX, Fig. 1—5, 8—10).

Flinders Petrie verlegt die Nekropolen von Naqada und Ballas sammt den zugehörigen beiden Städtchen, deren Häuserruinen aus Lehmziegelmauern bestehen, in die Zeit von der 7. bis zur 9. Dynastie, also ans Ende des Alten Reiches (circa 3300—3000 v. Chr.). Die Fremdlinge, welche dort Fuss gefasst und noch eifrig der Jagd huldigten, sind nach ihm Libyer, vielleicht ein südlicher Zweig des gräco-italischen Volksstammes, ihre Cultur eine specifisch mittelländische. Aber direct von Norden können sie nicht ins Land gekommen sein, weil die Gegend um Memphis keine Spur dieser „neuen Rasse" aufweist. Ebensowenig von Süden, weil ihre Physis nichts von negerartigen Merkmalen zeigt. Dagegen boten die westlichen Oasen einen leichten Zugang ins Nilthal.

Diese „neue Rasse" hätte also gegen das Ende des Alten Reiches einen Theil Aegyptens überschwemmt, woraus sich die Dunkelheit der Zeit der 7. und der folgenden Dynastien erklären würde. „Von der Zeit, in welche Manetho die 7.—9. Dynastie verlegt," sagt Hommel (Geschichte des alten Morgenlandes), „wissen wir nichts aus den Denkmälern. Es müssen hier politische Wirren und Umwälzungen, nach der Andeutung einer späteren Papyrusrolle, Einfälle feindlicher Amu, d. h. Asiaten oder Semiten, stattgefunden haben." Die Frage der Herkunft jener neuen Ansiedler ist also ein noch ungelöstes Problem.

Flinders Petrie glaubt nicht an die Herrschaft einer reinen Steinzeit in der ältesten Culturperiode Aegyptens. Nach seiner Ansicht blühte die Feuersteinindustrie neben der Kupferbenützung zur Zeit der 12.—13. Dynastie (bis um 2500 v. Chr.) und verfiel gegen das Ende der 18. und den Beginn der 19. Dynastie. Die Blüthezeit der Steinmanufactur findet er in Kahun, die Verfallszeit in Gurob vertreten.

Morgan,[1]) welcher den Funden von Ballas und Naqada verwandte Ueberreste aus mehreren anderen Fundstätten beschreibt, hält dieselben für Zeugnisse

[1]) Recherches sur les origines de l'Égypte. L'âge de la pierre et les métaux. Paris, 1896.

einer echten Steinzeit bei einer Urbevölkerung Aegyptens; für ihn sind diese Menschen keine „neue Rasse“, sondern im Gegentheil die ältesten Einwohner des Nillandes. Nach seiner Auffassung haben die historisch bekannten Aegypter, als sie — sei es unter Menes, circa 4800 v. Chr., sei es schon viel früher — das Nilthal besiedelten, daselbst einen älteren Stamm vorgefunden, der eine andere Cultur besass und andere Künste pflegte, als sie selbst unter den Pharaonen entwickelten. Diese protoägyptische Bevölkerung muss theils neben den neuen Eindringlingen sitzen geblieben, theils von diesen nach Norden und Süden verdrängt worden sein. Es ist möglich, dass die älteste Bevölkerung der Inseln und Küsten des ägäischen Meeres mit dieser Rasse in näherem Zusammenhange stand, und dass sich die Analogien der ägäischen und der protoägyptischen Cultur auf diese Art erklären. Wenig Wahrscheinlichkeit hat dagegen die Annahme Flinders Petrie's, dass Libyer im Besitz einer primitiven ägäischen Cultur auf dem Umweg über die westlichen Oasen nach Oberägypten eingedrungen seien. Wahrscheinlich ist vielmehr, dass die Kunst jener Gräberfelder einer einst über ganz Aegypten und von da über die Mittelmeerküsten verbreiteten Culturstufe angehört. Die Grundzüge derselben müssen in gewissen Schichten und Theilen der ägyptischen Bevölkerung auch während der historischen Zeit des Nillandes ihr Fortleben gefunden haben, so dass sie jetzt inselartig inmitten einer ganz heterogenen Ueberlieferung hervortreten.

Diese vorgeschichtliche Primitivcultur Aegyptens, welche um 3000 v. Chr. in einzelnen Landestheilen noch so zäh am Boden haftete, wie es die Funde von Ballas und Naqada zeigen, findet sich noch ein Jahrtausend später fast als unbestrittene Alleinherrscherin im Inselgebiet zwischen dem Orient und Europa. Dies darf uns nicht allzusehr Wunder nehmen. Für Aegypten waren um das Jahr 2000 v. Chr. die Länder im Norden und Nordwesten: Cypern, Kleinasien und Griechenland mit seinen Inseln nicht viel mehr, als was anderthalb Jahrtausende später für dieses letztere Gebiet Mittel- und Nordeuropa gewesen sind: Barbarenländer, in deren Halbcultur man höchstens das Bild der eigenen Vergangenheit erkennen konnte.

Die Herleitung der Inselcultur von Europa, wie sie Reinach und Evans versuchen, und die von dem Letzteren und Flinders Petrie vertretene Auffassung der ägyptischen Analogien als Spuren eines südlichen Seitenzweiges jener ägäisch-nordischen Culturgruppe halten wir also nicht für glücklich. Nach unserer Meinung ist es vielmehr gerade der umgekehrte Weg, den die Betrachtung einschlagen muss, um die in drei Culturzonen auftretenden verwandten Erscheinungen richtig zu erklären.

Wie durch die Aufhellung dieser gegenwärtig noch so dunklen Beziehungen vielleicht auch der Ursprung der mykenischen Kunst in ein helleres Licht treten wird, kann vorläufig nur geahnt werden. Keeke naturalistische Zeichnung neben dem offenbaren Einfluss einer erstarrten orientalischen Formenwelt, eine Frische und Ursprünglichkeit der Auffassung, wie sie bei Jäger- und Fischervölkern gefunden wird, neben technischen Kenntnissen und Culturformen, wie sie solchen Völkern durchaus fremd sind, das sind die räthselhaften Grundzüge der mykenischen Kunst. Man hat die Schnitzwerke der Renthierjäger

Frankreichs mit den Bildnereien noch lebender Naturvölker verglichen. Wir glaubten ferner eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der quartären Höhlenkunst und der mykenischen Thierzeichnung herauszufinden. Aber wie sollte man die mykenische Kunst mit der Arbeit alter oder neuer Jägervölker verknüpfen? Erhob sich nicht zwischen dieser und jener nach allen Seiten hin ein unübersteiglicher Wall von trennenden Erscheinungen? Nun entsteht nach einer Seite hin eine Bresche in diesem Wall. In Aegypten wird die ältere ägäische Culturstufe nachgewiesen. In Aegypten existiren alte Felsenzeichnungen ganz ähnlich denen der Buschmänner.[1] Aegyptischer Einfluss auf die mykenische Kunst ist nie in Zweifel gezogen worden; aber man hat betont, dass ägyptischer und mykenischer Stil doch Zweierlei sei. Allein es zeigt sich jetzt, dass man es in Aegypten nicht mit einem einzigen abgeschlossenen und gealterten Kunststil zu thun hat. Neben der historischen Kunst des Pharaonenreiches finden sich Arbeiten ganz anderen Schlages und Charakters: bemalte Freihandthongefässe, das geometrische Ornament, primitive Thierzeichnungen, schematische Idole u. s. w., kurz all' das, was wir als Vorstufen der jüngeren prähistorischen Kunst in Europa voraussetzen müssen, hier aber in so früher Zeit nirgends antreffen.

6. Die mykenische Plastik.

An die Periode der Skeletgräber von Amorgos und Phästos schliesst sich der Zeitraum, welchen Evans als den der „jüngeren ägäischen Cultur" bezeichnet. In dieser Zeit und bis um das Ende des Jahrtausends hat sich auf den Inseln und Küsten Griechenlands eine Entwicklung vollzogen, welche die erste intensive Befruchtung Europas mit höheren Lebensformen darstellt: die der mykenischen Cultur. In ihrem Ursprung noch vielfach dunkel, zeigt diese Cultur in ihren Grundzügen doch dieselben Elemente wie der Aufschwung in der „zweiten Stadt" von Hissarlik, nur in grandioser Steigerung gegen dieses Local. Man erkennt eine einheimische Culturbasis, individuell verarbeitete fremde Einflüsse und vor Allem eine inselartige Erhebung über die Volkscultur, eine Differenzirung im Leben fürstlicher Geschlechter, die in dieser Umgebung einen überraschenden, blendenden, prunkhaften Eindruck macht. Diese fürstliche, höfische Kunst und Cultur ist für uns die historische in ihrer ersten Erscheinung auf europäischem Boden. Sie hat keinen dauernden, direct und mächtig fortwirkenden Bestand in diesem Gebiet, und das verräth ihre theilweise fremde Abkunft, ihren Mangel an voller Urwüchsigkeit und Bodenständigkeit.

Während die höher gearteten Bildnereien der mykenischen Periode meist Werke der Zeichnung sind, steht die Thonplastik auf einer niedrigen Stufe, so dass an dem localen Ursprung dieser Arbeiten nie gezweifelt worden ist. Es sind fast ausschliesslich kleine Einzelfiguren von Frauen und Thieren, der Bedeutung nach wohl Idole weiblicher Gottheiten und Votiv-Thiergestalten oder Bilder thiergestaltiger Götter.

[1]) Vgl. Morgan, Recherches S. 162—164, der auf die Aehnlichkeit dieser Felsenbilder mit den oben gedachten figuralen Gefässmalereien hinweist.

Aus Gräbern und Wohnhäusern von Mykene und Tiryns stammen Reihen kleiner weiblicher Statuetten aus hellgelbem Thon, in welchen wahrscheinlich Göttinnen dargestellt sind.[1]) Sie sind langbekleidet gedacht, tragen aber nicht die höfische Frauenrobe, welche in glyptischen und anderen Bildwerken dieser Periode erscheint, sondern ein bis zu den Knöcheln reichendes, unten eng anliegendes, oben mit einem Ueberwurf versehenes, stets gegürtetes Gewand, das an den jonischen Chiton gemahnt. Manche dieser plumpen Idole enden oben und unten stempelförmig, womit unten eine Standfläche, oben die Nachbildung eines Kopfaufsatzes von der Art des griechischen Polos erzielt wird. Augen und Nase, Brüste, erhobene oder (seltener) auf die Brüste gelegte Arme, Gewandfalten oder ornamentale Querbänder vollenden, theils plastisch, meist aber mit rothen oder schwarzen Farbstrichen ausgeführt, das Bild der Göttin. In einem Exemplar aus Mykene trägt dieselbe ein Kind im Arme. Auf dem Rücken dieser Figur erscheint noch ein seltsamer petschaftförmiger Ansatz, welcher sich der Deutung bisher entzogen hat.[2]) Ein anderes kindernährendes Frauenidol aus Mykene[3]) hat gar keine Arme; das Kind ist einfach an den Körper der Mutter geklebt, wie an troischen Frauenvasen zuweilen das jüngere Gefäss einfach an das Muttergefäss geklebt ist. Thonstatuetten desselben weiblichen Typus finden sich in alten Culturschichten Athens und der Inseln (Jalysos auf Rhodos, Melos, Kypros).[4]) Wie wenig sie auch mit dem sonstigen Bildwerk der mykenischen Periode harmoniren, so dürfen doch auch diese Arbeiten der Volkskunst nicht als rein originelle Schöpfungen einer niedrigen Handwerkerclasse aufgefasst werden. Sie sind viel mehr flüchtig und schematisch als plump und ungeschickt. Ihre Erzeuger sind zweifellos die Töpfer derselben Zeit, welche in der Bildung und Bemalung der Thongefässe ganz andere Proben ihres Könnens abgelegt haben. Ein Thongegenstand aus Tiryns[5]) zeigt eine bis zur Unkenntlichkeit schematisirte Frauengestalt, welche selbst Schliemann nicht mehr als Idol erkannte. Andere Figuren und Bruchstücke desselben Fundortes[6]) tragen die verschiedensten Kennzeichen andeutender Eilfertigkeit. Man möchte glauben, dass hier die Plastik aus dem Nichts entsprungen sei. Aber eine genrebildartige Figur wie die „brotbackende Frau“ aus Tiryns (l. c., Fig. 76), ein tektonisches Gebilde wie der thiergestaltige Griff eines

[1]) Schliemann, „Mykenä“, Fig. 111—113; „Tiryns“, Taf. XXV. Ferner Jahrb. des Inst. VII, 1892, S. 80 und 195, Fig. 1—3, 7—14; Brunn, Griech. Kunstgeschichte II, S. 56, meint: „Es liegt allerdings bei den mykenischen Thonfigürchen der Gedanke an Götterbilder nicht fern. Aber wenn die zugleich gefundenen Thiere Weihgeschenke sind, warum nicht auch die menschlichen Gestalten?“ Sind die Thiere sicher Weihgeschenke? Können in Gräbern gefundene menschliche Figuren als Weihgeschenke angesehen werden? Mayer im Jahrb. des Inst. 1892, S. 189, sieht in den Frauenstatuetten ebenfalls keine Idole, sondern für den Todtencult angefertigte Bilder von Klageweibern, die aber formell doch Nachahmungen orientalischer Götterbilder sein sollen.

[2]) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1888, Taf. IX, Nr. 16; vgl Jahrb. archäol. Inst. 1892, S. 197.

[3]) *Ἐφημ. ἀρχ.*, l. c., S. 170.

[4]) Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen, S. 11, 32, 35, 47.

[5]) Schliemann, „Tiryns“, S. 162, Fig. 65.

[6]) L. c., Fig. 77—96.

Thongegenstandes (l. c., Fig. 75), Sitzfiguren (wie l. c., Fig. 90 und 91), eine thönerne Standplatte mit zwei Thierfiguren, wovon nur eine erhalten ist (l. c., Fig. 63), lehren doch, dass diese Töpfer nach Mustern arbeiteten, dass sie fremde, wohl in anderem Material hergestellte Vorbilder in Thon umsetzten und dabei von den Formen Alles preisgaben, was nicht zur gröbsten Deutlichkeit erforderlich war. Die als Textbilder in Schliemann's „Tiryns", Fig. 77 bis 79, 81—89, 96, dargestellten unbemalten Idole zeigen starke Abweichungen von den auf Taf. XXV ebenda zusammengestellten Arbeiten. Den letzteren (mit Ausnahme von Fig. k) scheinen ein paar feste Typen zu Grunde zu liegen. Hier findet sich die petschaftförmige Grundanlage, die hohe Kopfbedeckung, das faltige Gewand mit Ueberwurf; die Augen und oft auch die Nase sind mit Farbe ausgedrückt. Der anderen Gruppe fehlen meist die Brüste (nur Fig. 79, 81 und 96 zeigen Andeutungen derselben), wohl weil man glaubte, sie bei langbekleideten Figuren missen zu können. Trotz des rohen fladenförmigen Körpers sind diese Figuren minder schematisch. Die Augen sind angeklebte Thonklümpchen, die Nase ist aus dem Thon durch Kneifen herausgedrückt, wie bei Gesichtsurnen, der Halsschmuck besteht aus unförmlichen Thonwülsten. Im Vergleich zu dieser Classe rohester Bildnereien sind die bemalten Idole noch recht gefällige Vertreter eines durchgebildeten Schemas. Wenn wir die letzteren den Vasenbildnern zuschreiben dürfen, möchten die ersteren von solchen Töpfern herrühren, welche nur grobe unbemalte Gebrauchsgefässe herzustellen pflegten.

Ein wahres Meisterwerk unter den tirynthischen Thonstatuetten ist das bemalte Figürchen Schliemann „Tiryns", Taf. XXV, Fig. c. Man möchte daraus schliessen, dass die Holzbildnerei in den grossen, von der späteren Entwicklung in Stein ausgeführten Typen, welche die Keramik nachbildete, schon erhebliche Fortschritte gemacht haben müsse. Kopf und Arme sind abgebrochen, der Körper ist im Ganzen richtig gebildet; das zu den vorragenden Füssen herabfallende lange Gewand ist nicht blos eine trompetenförmige Draperie oder der Vorwand zur Bildung eines breiten Thonfladens. Das Gewand ist netzförmig gemustert; ein shawlartiger Ueberwurf, welcher von einer Schulter zur anderen reicht, ist ebenfalls carrirt und trägt in den einzelnen Quadraten erhabene Scheibchen, welche vielleicht Metallbuckel oder andere compacte Zierrathen vorstellen.[1])

[1]) Auch eine fladenförmige tirynthische Thonfigur roher Bildung trägt unter dem Halsring jenen dicken Ueberwurf, der wie ein breiter Wulst kreisabschnittförmig von Schulter zu Schulter reicht und beiderseits noch über dieselbe emporsteht, l. c., Fig. 159. Das Untergewand ist mit horizontalen Fischgrätenbändern decorirt. Die Arme dieser Figur, wohl nur Stümpfe, sind abgebrochen, waren aber leicht gesenkt. Kühn ist die Erklärung, welche Reinach, La Sculpture en Europe, S. 49, von jenem wulstförmigen Trachtstück gibt. Er sieht darin einen Rest des älteren (?) Typus mit erhobenen Armen: „Il n'est guère douteux, qu'il faille y voir une sorte de survivance d'un type antérieur, dans lequel les bras et les épaules affectent la forme d'ailes recoquevillées." Wenn jener Wulst kein Trachtstück sein soll und eine andere kühne Erklärung desselben erlaubt ist, möchten wir darin eher die schematische Andeutung einer Kindesgestalt erblicken, welche die Frau an ihrem Busen hält. Das kann aber nur von der zuletzt gedachten tirynthischen Fladenfigur gelten. Reinach betrachtet die ganze Gruppe langbekleideter Thon-

Perrot hat sich[1]) die Frage vorgelegt, welche Göttin oder welche Göttinnen in den weiblichen Idolen der mykenisch-tirynthischen Gräber und Paläste dargestellt seien. Da die Differenzirung der griechischen Göttergestalten, wie sie bei Homer fertig vorliegt, nur das Werk vieler Jahrhunderte sein kann, nimmt er an, dass die Bewohner der Argolis im mykenischen Zeitalter schon viele dieser Gottheiten unter denselben Namen und Begriffen verehrten, wie sie uns bei Homer entgegentreten. Allein der Versuch, vier Typen weiblicher Gottheiten zu unterscheiden, ist ihm offenbar nicht gelungen. Auf den ersten Blick erkennt man zwar die in getrennten Kunstsphären waltenden Figuren der langbekleideten Frau mit ausgebreiteten, seltener auf die Brust gelegten Armen, welche zuweilen ein Kind trägt, und der nackten, manchmal von Tauben umflatterten Göttin. Allein wer sagt uns, dass diese beiden nicht dieselbe Gottheit in verschieden beeinflusster Auffassung darstellen? Einen dritten Typus, der nur durch ein einziges Terracottabruchstück vom Palamidi vertreten ist, sieht Perrot in einer Frauenbüste mit zwei undeutlichen grossen Flügeln, welche ganz im Stil der gewöhnlichen Thonidole geformt und mit verticalen und horizontalen Strichen bemalt ist.[2]) Das war vielleicht der Versuch eines Thonkünstlers, eine Sphinx, wie sie die Elfenbeinkünstler darstellten, in seinem Material zu bilden. Ebensowenig ist einzusehen, wie eine in der Troas gefundene weibliche Bronzefigur, von welcher unten noch die Rede sein wird, etwa einen vierten Typus weiblicher Gottheiten des mykenischen Zeitalters vertreten soll. Diese Figur ist in jeder Hinsicht sehr räthselhaft, und was Perrot über den Sinn ihrer eigenthümlichen Armhaltung vermuthet, ist kaum stichhältig.

Es ist klar, dass man mit den Werken der mykenischen Volkskunst an den Abhängen des homerischen Olympos nicht sehr hoch emporgelangt. Am auffälligsten zeigt dies das Fehlen männlicher Gestalten. Nach sämmtlichen mykenischen Bildwerken zu urtheilen, hätten die Mykenäer von rein menschlich gedachten Cultgestalten eine, höchstens zwei dominirende weibliche Gottheiten und etwa noch eine Reihe heroisirter Könige verehrt.

Reisch bemerkt,[3]) dass in Gegenden mykenischer Cultur (später) neben dem von den herrschenden Geschlechtern verehrten männlichen Gott — Zeus, Poseidon — bei der ländlichen oder ärmeren Bevölkerung eine weibliche Gottheit — Demeter, Hera, Athene — besonders hervortritt. Das Ueberwiegen des weiblichen Princips könne der Religion der vorgriechischen Urbevölkerung zugeschrieben werden, wie man dies auch für die phrygische Religion angenommen habe. Es könne darin aber auch in Griechenland wie in Kleinasien ein allgemeinerer völkerpsychologischer Zug zu erkennen sein, der für die

bilder aus Mykene, Tiryns, Tanagra u. s. w. als Figuren von dreieckiger Grundanlage und stellt sie daher zusammen mit den seltener gezeichneten, als in Bronze flach gebildeten Dreiecksfiguren der ersten Eisenzeit, von welchen an anderer Stelle die Rede sein soll. Wir sehen hier keinen näheren Zusammenhang, als er zwischen primitiven Bildnereien immer besteht.

[1]) VI, S. 747.

[2]) Perrot-Chipiez VI, S. 752, Fig. 347.

[3]) „Die mykenische Frage", Verhandl. Philol.-Vers. Wien 1893, S. 111, Anm. 1.

„Religion der Unterdrückten“ charakteristisch sei. Letzteres ist nicht etwa so zu verstehen, als ob leidende Volksclassen das passive Element in der Geisterwelt sich zum Gegenstand ihrer besonderen Verehrung erkoren hätten. Es ist, wo es wirklich vorkommt, nur ein treues Festhalten an älteren vorgeschichtlichen Cultformen. Innerhalb der mykenischen Cultur ist nichts dergleichen zu bemerken. Die obersten Gottheiten sind hier wie anfangs überall weiblichen Geschlechtes, und eine Schwierigkeit besteht nur darin, diesen Zustand mit der so bald nachher auftretenden homerischen Götterwelt organisch zu verknüpfen.

Schliemann vermuthete, dass die Mittelmeervölker jener Zeit ihre Götter theilweise noch unter thierischer oder halb thierischer, halb menschlicher Gestalt verehrten, und wenn er auch im Einzelnen damit Unrecht hatte, so leitete ihn doch ein richtiger Grundgedanke. Bei der ausgesprochenen Abneigung der europäischen Volkskunst, Mischfiguren zu bilden, ist es sehr wohl möglich, dass auch die monotonen Thierfiguren, welche aus derselben Zeit und denselben Fundorten stammen wie die menschlichen Terracotten, nichts sind als andere Vorstellungen von denselben Cultgestalten.

In Tiryns und Mykene fand Schliemann hunderte von thönernen Thierfiguren, meist Kühe, mit lebhafter rother, brauner oder auch schwarzer Bemalung — Längsstreifen an den Leibern, Beinen, Köpfen, Hörnern — auf hellgelbem Grund.[1]) Die meisten derselben sind ganz schematisch, aber mehr flüchtig und einfach zweckmässig, als roh zu nennen. Die Hauptformen: lange gestreckte Leiber, kurze, auswärts gestellte Beine, deutliche Hörner, genügen dem Verständniss und dem praktischen Bedürfniss, und sie beleidigen nicht das Auge wie ganz rohe, vollkommen stillose Arbeiten. Thon und Malerei bekunden ebenfalls, dass sie, wie die bessere Classe der menschlichen Figuren, von den hinlänglich bekannten Erzeugern der bemalten mykenischen Vasen hergestellt sind. Manchmal sind Kühe und andere Thiere (Bären? Hunde? von Schliemann ebenfalls für Kühe erklärt, „Mykenä“, S. 12, Fig. 6, 7) viel plumper und unerfreulicher dargestellt. Es dürften also auch hier wie bei den menschlichen Idolen verschiedene Hände thätig gewesen sein. Schliemann selbst konnte für seine kuhgestaltigen „Hera-Idole“ bereits an ähnliche Thiergebilde aus Gräbern von Nauplia und Jalysos und Heiligthümern (tiefste Schuttschichten der Akropolis von Athen) erinnern. Seither sind solche Weihgeschenke noch an mehreren ehemals heiligen Orten Griechenlands gefunden worden, nirgends in grösserer Zahl als in den unteren Schichten des Tempelbezirkes von Olympia, wo sie bereits der ersten Eisenzeit angehören.

Arbeiten wie diese werden gern für den absoluten Anfang der Plastik gehalten, obwohl sie häufig mit den gleichen Kennzeichen höchster Ursprünglichkeit in ganz jungen Culturschichten angetroffen werden. Wir haben aber gesehen, dass die Thonbildnerei nicht den Anspruch erheben darf, eine Urkunst

[1]) „Tiryns“, Taf. XXIV, Fig. a und b; „Mykenä“, S. 82, Fig. 114—119. Ein bemalter Kuhkopf erscheint auch als Ansatz an einem mykenischen Thongefäss, Perrot-Chipiez VI, S. 822, Fig. 397.

zu sein, und dass ihre Arbeiten, wenn sie auch noch so roh sind, sich nicht über den Verdacht formell abgeleiteter Werke erheben können.[1])

In einem Punkt ist jedoch diese volksthümliche Plastik charakteristisch: in dem Fehlen der männlichen Gestalt. Diese wird in Thon um diese Zeit nirgends gebildet. Eine Bronzefigur aus Tiryns[2]) stellt einen behelmten Krieger mit erhobener Rechten vor. Der hohe konische Helm endet in einen kugeligen Knauf; die gekrümmte Linke hielt den Schild, die Rechte einen Speer oder eine andere Waffe; das linke Bein ist vorgesetzt. Ein Schurz bedeckt die Lenden. Vollkommen gleich ist eine Bronzestatuette von Mykene.[3]) Diese Figürchen stellen wahrscheinlich irgend eine männliche Gottheit dar oder sind Votivbilder von Kriegern an eine solche. Ihr Stil, richtiger gesagt das Schema der Gestalt ist orientalisch, ebenso Helm und Schurz. Demgemäss hat schon Tsuntas[4]) diese Statuetten für importirte phönikische Arbeiten erklärt. Helbig[5]) zieht mehrere Bronzefiguren syrischen Fundortes (Antarados, Laodicea, Nordphönikien) heran, welchen dasselbe Schema zu Grunde liegt. Seine Ansichten über die Identität der mykenischen und der phönikischen Kunst können wir nicht theilen, und auch seine Auffassung dieser Bronzen halten wir nicht für richtig. Er sieht in den syrischen Bronzen Vertreter einer älteren, in den peloponnesischen solche einer jüngeren Stufe derselben Entwicklung. Die Statuette von Laodicea ist offenbar unter dem Einfluss der babylonischen Kunst entstanden; das lehrt die Behandlung der (strickförmigen) Muskulatur und der Fransenbesatz des Lendenschurzes. Die drei anderen Bronzefiguren zeigen nach Helbig „le naturalisme grossier, propre aux arts primitifs, qui se developpent sans être influencés par des modèles étrangers d'un style bien marqué". Sie stehen allerdings keiner geschichtlich bekannten Stilgattung näher und haben in ihrer Plumpheit die meiste Verwandtschaft mit gewissen Bronzefiguren von Kriegern, welche in Sardinien gefunden worden und dort offenbar einst als Weihgeschenke in Heiligthümern aufgestellt waren. Aber diese Plumpheit ist nicht die einer entstehenden, sondern die einer verfallenden, von Barbarenhänden verzerrten Kunstweise. Die Heimat derselben können wir nicht nachweisen, in Europa ist sie nicht zu suchen. Die beiden Figürchen aus Tiryns und Mykene sind etwas besser gebildet, aber nicht origineller als jene.[6]) Höher steht eine,

---

[1]) Brunn (Griech. Kunstgesch. II, S. 53) bemerkt den Nachtheil, der in der Weichheit des Thones liegt. Bei Bildungen in kleinem Massstab steigern sich dadurch die Schwierigkeiten in der Ausführung frei abstehender Theile. Jede feinere Durchbildung bedarf einer festen und sicheren Hand. Deshalb zeigen die weiblichen Idole aus Mykene ungegliederte Körper, und bei den Thieren sind die Beine, die Ohren, die Hörner dick und plump.

[2]) Schliemann, „Tiryns", S. 187, Fig. 97.

[3]) Perrot-Chipiez VI, Fig. 354.

[4]) *'Εφημ. ἀρχ.* 1891, S. 23.

[5]) „Sur la question mycénienne", Mém. Ac. inscr. XXXV [2], S. 303 ff

[6]) Vgl. auch die bronzenen kyprischen Kriegerstatuetten in Babelon-Blanchet, Cat. des bronzes ant. de la bibl. nat. Nr. 898—901 mit hohem Helm, Mitra oder Schurz, erhobener Rechten und gesenkter Linken. Eine dieser Figuren (Nr. 898) hat an beiden Seiten des Helmes eingesteckte, jetzt wagrecht wegstehende Bronzedrähte, welche vielleicht einst als Hörner gekrümmt waren.

wie es heisst, in der Troas gefundene Frauenstatuette aus Bronze.[1]) Die Zugehörigkeit derselben zur mykenischen Gruppe erkennt man nur an der eigenthümlichen Gewandung, welche von der Tracht der weiblichen Thonfiguren völlig verschieden ist, dagegen bei Frauengestalten auf Goldringen, Elfenbeintäfelchen und geschnittenen Steinen, also Arbeiten ganz anderen Schlages, häufig wiederkehrt. Jene Bronzefigur hat das Haupt, von dem rückwärts lange Flechten herabfallen, etwas nach vorn und seitwärts geneigt; sie beschattet mit der Rechten die Augen und legt die Linke auf die rechte Schulter, eine gefällige Haltung und Geberde, von welcher man indess nicht recht sagen kann, was sie bedeutet. Auch der Körper ist anmuthig bewegt und zeigt volle, aber nicht übertriebene Formen. Welch' ein Abstand zwischen dieser graziösen Figur und dem besten der nackten weiblichen Idole aus den Inselgräbern!

Rundfiguren aus Stein sind in mykenischen Schichten bisher noch gar nicht gefunden worden, obwohl in den Palästen und Gräbern der Fürstengeschlechter derlei wohl zu erwarten gewesen wäre. Die Grabstelen, die getriebenen und gravirten Bildwerke fallen viel mehr unter den Begriff der Zeichnung als unter den der Plastik; auch haben wir davon in der Behandlung der Mischfiguren und Gruppen bereits Notiz genommen.

Perrot bemerkt natürlich diesen eminent zeichnerischen Charakter der höheren Kunst des mykenischen Zeitalters; er beurtheilt ihn aber nicht richtig, wenn er darin etwas höchst Urwüchsiges erblickt. „Die erste Idee," sagt er,[2]) „welche dem Menschen kommt, wenn der plastische Instinct in ihm erwacht, ist die Umschreibung der Silhouette, welche der Schatten eines Körpers auf eine Wand wirft." Man gab dann, meint er, dem Schattenriss Innenzeichnung und Erhebung über die Grundfläche und gelangte so zum Basrelief, wie es an den Grabstelen der Schachtgräber und an der Füllplatte über dem Löwenthor erscheint.

So urwüchsig war die mykenische Kunst nicht. Wir haben gesehen, dass ihr im gleichen Gebiet die Sculptur en ronde bosse als herrschende Kunst vorausging. Die Ausbildung der Zeichnung ist überhaupt eine jüngere Richtung, und es ist einigermassen verständlich, dass neben dem glänzenden Aufschwunge, welchen die letztere in der höfischen Kunst des mykenischen Zeitalters genommen hat, die Rundplastik erheblich zurücktritt. Neben den angeführten Werken einer unzerstörbaren Volkskunst stehen von „höfischen" Rundbildern dieser Zeit nur einige Glasfiguren und Elfenbeinschnitzereien, die sich schon durch ihr Material als Denkmäler anderer Art zu erkennen geben.

Aus dem Endabschnitte der mykenischen Periode stammt eine Glasfigur[3]) von theilweise viel besserer und feinerer Ausführung als die Thonstatuetten. Das Gesicht wenigstens ist ganz anders, weit naturtreuer gebildet: wellige Haare, wohlgeformte Nase und Augen, schöner Gesichtsumriss, ein plastisches Perlenhalsband, all' das würde man an den Thonbildern vergeblich suchen. Aber im

[1]) Perrot-Chipiez VI, Fig. 349 f.

[2]) VI, S. 733 in der Einleitung des Capitels über die älteste Sculptur auf griechischem Boden.

[3]) Perrot-Chipiez VI, S. 746, Fig. 339.

Uebrigen ist die Gestalt kastenförmig, die Hände sind als Voluten um die Brüste herumgelegt, was an die Reliefspiralen gewisser troischer Frauenvasen erinnert; die Gewandfalten bilden eine dreifache Reihe kurzer Stäbchen, wodurch wieder das etagenförmig gegliederte Frauengewand der höheren mykenischen Volksschichten ausgedrückt sein soll. Ein anderes Glasfigürchen[1]) zeigt enorme weibliche Brüste, welche von den Armen in Gestalt viereckiger Rahmen umschlossen werden. Das Gewand ist fischgrätenförmig gegliedert, wieder eine Andeutung jener höfischen Frauentracht. Dasselbe Gewand zeigt auch eine dritte Glasfigur[2]) mit dem gleichen Gestus der Arme. Das ganz kleine Stück ist seitlich zweimal horizontal durchbohrt, bildete also wahrscheinlich den Schieber einer Perlenkette. Man sieht daraus, dass der den Volkskünstlern vertraute Typus der bekleideten Frau, welche die Hände auf den Oberkörper legt, nicht blos den Töpfern geläufig war, aber, wie die Taubengöttin der Goldschmiede, als symbolisches Schmuck- und Trachtstück, nicht als Idol.

Die Elfenbeinschnitzerei liefert, wie Piette's „Époque hippiquienne“ in Altfrankreich, vielmehr ausgeschnittene Umrisszeichnung, als wirkliche Rundfiguren. Alles ist hier Flächendecoration, ob es nun vom gleichen Grunde als Relief abgehoben oder separat gearbeitet und zum Aufsetzen auf einen Hintergrund, etwa die Wand eines Kästchens, oder zur à jour-Wirkung bestimmt ist. Die Arbeiten in diesem Material stammen aus jungmykenischen Schichten in der Argolis und in Attika (Spata, Menidi) und erinnern besonders stark an Werke orientalischen Stiles. Manches darunter stimmt mit den bildlichen Vorwürfen der Goldarbeiten in den Schachtgräbern überein; Anderes zeigt neue Typen. Es finden sich Mischwesen, wie Sphingen und Greifen, letztere mit ausgebreiteten Flügeln ruhend oder im Kampf mit Hirschen, was auch auf einem geschnittenen Stein aus Phönikien vorkommt.[3]) Ferner erscheinen Männerköpfe mit kegelförmigen, knaufgekrönten Helmen, bemerkenswerth durch ihr orientalisches Profil, mit schrägen Augen, hochsitzenden Ohren und symmetrisch gelockten Stirnhaaren, endlich Frauenfiguren, Blumen oder Vögel in Händen, den Leib in das typische, mit Volants besetzte Gewand gehüllt, nach der Verwendung an Spiegelgriffen, Kästchen u. dgl. wahrscheinlich eine Göttin vom Schlage der Aphrodite vorstellend.

Wenn auch diese zierliche Kunst von der volksmässig derben Bildnerei nichts entlehnte, so hat sie doch ihrerseits auf die Volkskunst Einfluss geübt, und wenn auch die erstere auf griechischem Boden völlig erlischt, so unterscheidet man doch fortan zwischen Werken, welche eine Nachwirkung der mykenischen Periode verrathen, und anderen, bei welchen dies nicht der Fall ist. Naturgemäss äussert sich diese Fortwirkung vielmehr in zeichnerischen als in plastischen Arbeiten; man beobachtet sie in der Empästik, Glyptik, Thonmalerei. Es ist mit Recht bemerkt worden,[4]) dass die Erzeugnisse des jonischen Kunsthandwerkes „durch den Naturalismus der Auffassung den mykenischen

[1]) L. c., S. 882, Vignette.
[2]) L. c., S. 740, Fig. 340.
[3]) Perrot-Chipiez V, S. 652, Fig. 462.
[4]) E. Reisch, l. c., S. 112, Anm. 2.

Denkmälern ungleich näher stehen als die altattische Kunst, auf deren Vorliebe zu strenger Stilisirung vielleicht der Umstand von Einfluss war, dass sie durch die Periode des geometrischen Stils hindurchgegangen ist“.

Die Betrachtung der ältesten Plastik im ägäischen Culturkreis hat gezeigt, dass hier in menschlicher Gestalt fast ausschliesslich Bilder einer oder verschiedener weiblicher Gottheiten angefertigt wurden. Nur die Weihgeschenke von Olympia, die aber schon wesentlich jünger sind, bilden darin eine Ausnahme. Abgesehen von undeutlichen Idolen, wie den meisten troischen und anderen, sind diese Frauenbilder im Osten (Kypros, Kreta, Kykladen) vorwiegend nackt, im Westen (Mykene, Tiryns, Böotien) ausschliesslich bekleidet. Diese Thatsache muss hier nochmals bemerkt werden, weil sich derselbe Unterschied auch in den nördlichen Ländern zeigt. In der folgenden, dem thrakisch-illyrischen Länderkreise gewidmeten Darstellung werden wir zeigen, dass in den thrakischen Ländern, bis an den Nordrand der Karpathen hinauf, ebenfalls nur nackte Frauenfiguren gefunden werden, welche überdies häufig durch einzelne Züge — Auflegen der Hände auf den Leib, Andeutung von Körperzeichnung, übertriebene Bildung der Gesässgegend, spitz zulaufende hermenartige Bildung der Beine — an die Classe der „Inselfiguren“ erinnern.

Die Thonfigur von Kličevac in Serbien bildet nach unserer derzeitigen Kenntniss den Grenzpunkt eines anderen westlichen Gebietes, das sich grösstentheils mit den altillyrischen Ländern deckt. Hier werden neben nackten langbekleidete Frauenfiguren mit steif abstehendem Gewande angetroffen, also Idole, welche sich den mykenisch-tirynthischen anschliessen. Die Westgrenze dieser Gruppe bekleideter Thonfiguren bezeichnen derzeit die plastischen Funde aus dem Laibacher Moor, bei welchen die Muster der Bekleidung zum Theil fast ebenso liebevoll ausgeführt sind wie bei der Statuette von Kličevac. Weiter westlich wird, soweit die Pfahlbauregion reicht, wohl noch Thonplastik getrieben, aber die Aehnlichkeit mit den ägäischen Funden tritt zurück, und statt menschlicher erscheinen hier meist Thiergestalten. Italien bildet ein Gebiet für sich, in welchem, soweit sich dies erkennen lässt, orientalischer Einfluss mit dem griechischen concurrirte.

Es scheint also, dass die thrakischen Länder Kunstimport und kunstweckende Einflüsse hauptsächlich von Kleinasien und den griechischen Inseln empfingen, während Illyrien vielmehr in Abhängigkeit vom griechischen Festlande stand. Das verschiedene Alter der Inselfiguren und der mykenischen Terracotten dürfte dabei nicht von Bedeutung sein. Das nackte weibliche Idol ist ein Cultgegenstand, der auch in geschichtlicher Zeit besonders im Osten der ägäischen Welt festgehalten wurde, indess im Westen derselben die Ausbildung der bekleideten Frauengestalt erfolgte. Es ist nicht etwa die grössere Sinnlichkeit des Ostens, die grössere Sittenstrenge des Westens, die sich in diesem Verhältniss ausdrückt. Der Einfluss des Klimas wird frühzeitig bewirkt haben, dass man in Europa die Cultbilder mit völliger und warmer Bekleidung umhüllte, während man im wärmeren Osten die alterthümliche Nacktheit beibehielt.

Schliesslich darf man fragen, ob vielleicht dem Vorwiegen der Thierbildnerei im Westen gegenüber dem Zurücktreten derselben im Osten, wie es

die Ueberlieferung zeigt, eine bestimmte Bedeutung beizumessen sei. In Troja, auf Cypern und den griechischen Inseln ist die älteste Plastik verhältnissmässig arm an Thierbildern, und dasselbe Verhältniss zeigt im Norden die thrakische Zone, sowie auch Butmir. Weit zahlreicher erscheinen neben menschlichen Statuetten Thierfiguren in den mykenischen Schichten des griechischen Festlandes und besonders in Olympia, was aber auch auf dem Unterschiede von Gräbern und Heiligthümern beruhen kann. Weiter nördlich sind dann wieder Thierbilder in der Pfahlbauzone häufiger als menschliche Figuren. Vielleicht darf man deshalb vermuthen, dass in dieser westlichen Region die Vorstellung von der Gottheit noch nicht soweit über die zoomorphe Stufe erhaben gewesen sei wie im Osten.

II. Thrakien und Illyrien.

Blicken wir von Griechenland hinweg nach dem Westen und Norden, so finden wir, aus der Zeit der Kuppelgräber von Mykene, in der Poebene die Schuttanhäufungen der Terramaren, in der Alpenzone die Pfahlbauschichten der Seegründe an der Donau, in Niederösterreich und Ungarn Lehmhüttenreste von allerlei Wegwurf umgeben, und überall kleine seichte Gräberfelder mit armseligen Skelet- oder Brandbestattungen: Alles die Ueberreste dörflicher Siedlungen, deren verschiedenartige Anlage — auf künstlichen Plattformen in der Ebene und an Seeufern, auf Anhöhen im hügeligen Terrain — einfach von der Bodenbeschaffenheit bedingt ist. Weder die Wohnhäuser der Lebenden, noch die der Todten lassen sich mit denen von Troja und Mykene vergleichen. Ebenso bescheiden sind die Kunstformen, die Ornamentik und die viel seltenere Plastik. Es fällt schwer zu denken, dass von hier aus neue Impulse nach Griechenland gelangt sein sollen. Alles spricht für den umgekehrten Weg. Darum sei es gestattet, die Erscheinungen, die wir im Folgenden zu betrachten haben, nicht als Zeugnisse für den von Evans angenommenen Zusammenhang, sondern als mehr oder minder schwache Ausstrahlungen jener südöstlichen Culturwelt aufzufassen. Wir werden sie in räumlicher Ordnung vorführen, indem wir zuerst den Norden der Balkanhalbinsel durchwandern und dann im östlichen Mitteleuropa, in Italien und der Alpenregion Umschau halten. Wir werden es ausschliesslich mit keramischen Bildwerken zu thun haben; von einzelnen Ausnahmen (Tordos, Körösbanya) abgesehen, ist weder Stein noch Metall in dieser Zone und in dieser Zeit zu plastischen Arbeiten verwendet worden. Doch ist es andererseits belehrend, den Umfang des Kreises zu erkennen, in welchem so frühe Thonbildwerke vorkommen. Wären sie über ganz Europa sporadisch verbreitet, so könnte man mit Voss[1]) annehmen, dass sie „mehr localen psychischen Impulsen ihre Entstehung verdanken, als dass sie durch Uebertragung dieser Fertigkeit von einem zum anderen Volke entstanden sind“. Dem widerspricht aber die Grenze ihres Vorkommens. Denn ausserhalb Kleinasiens, Griechenlands und Italiens finden wir diese rohen Thonfiguren nur in einer Zone, die

[1]) Verhandl. Berl. Anthr. Gesellsch. 1895, S. 134.

im weiteren Sinn als eine südöstliche bezeichnet werden darf: in Thrakien (Ostrumelien, Moldau, Siebenbürgen, Einzelnes in der Bukowina und in Polen), Illyrien (Bosnien, Krain) und in der Schweiz, die hier als Nachbargebiet Oberitaliens anzusehen ist. Weiter im Norden und Westen fehlen sie — die von Voss, l. c., angeführte Thonfigur von Rhinow in Brandenburg ist zeitlich unbestimmbar[1]) — und man ersieht daraus, dass es keineswegs ein so natürlicher spontaner Fortschritt war, den Gefässthon zur Abwechslung einmal in Gestalt einer Menschenfigur zu kneten und zu formen. Diese Ueberzeugung wird nicht unerheblich verstärkt, wenn wir auch noch später, in der Eisenzeit, den europäischen Norden und Westen auffallend arm an keramischer Plastik finden, während im Gebiete der italo-hallstättischen Cultur und ihrer Ausstrahlungen Thonfiguren (meist als Ansätze an Gefässen u. dgl.) durchaus nicht zu den Seltenheiten gehören.[2])

1. Thrakien.

Analogien zu den Bildwerken der Troas, Cyperns und des griechischen Archipels werden uns am wenigsten überraschen, wenn sie von den Nordgestaden des ägäischen Meeres oder aus dem Hinterlande dieses flussreichen Ufersaumes stammen. Letzteres ist der Fall bei einer Reihe weiblicher Sitzfiguren aus thrakischen Tumulis; wir hatten dieser Thonstatuetten schon bei Gelegenheit der marmornen „Inselfiguren" der älteren ägäischen Culturperiode

[1]) Die Thonfigur von Rhinow im k. Museum für Völkerkunde zu Berlin, abgeb. Archiv für Anthr. XXI, S. 64, Fig. 61, wird daselbst von M. Weigel für ein altslavisches Bildwerk erklärt. Sie stellt ganz undeutlich einen Menschen dar; wegen der auf die Brust gelegten Arme ist wahrscheinlich ein Weib zu erkennen. Die Beine sind gespreizte Stummel, an welchen aber die Zehentheilung angegeben ist. Das Material ist graubrauner, ziemlich fein geschlämmter und hartgebrannter Thon. Weigel nennt das Stück „ein absolutes Unicum und einen absoluten Einzelfund". Die übrigen a. a. O. behandelten altslavischen Bildwerke sind Stein-, aber keine Thonfiguren.

Ein anderer isolirter, wahrscheinlich jedoch neolithischer oder bronzezeitlicher Fund ist eine 5 Cm. hohe Thierfigur aus Thon von Lübbecke, Westfalen, Zeitschrift für Ethnol., Verh. 1881, S. 251. Sie erinnert stark an mykenische und tirynthische Terracotten und stellt wahrscheinlich ein Rind dar. Der mittlere und hintere Theil des Körpers ist abgebrochen. Im Bauche befindet sich ein tiefes spitzes Loch zum Aufstecken der Figur auf einen Stab.

An der Moldau bei Prag wurde neben steinzeitlichen Scherben ein schwarzer thönerner Thierkopf mit einigen vertieften Linearornamenten am unteren Rand des Halses gefunden (j. Mus. Prag, Voss, l. c., 1865, S. 698). Aus einer steinzeitlichen Ansiedlung bei Erfurt stammt ferner ein mit bandkeramischen Scherben gefundenes Gefässbruchstück, an welchem ein gehörnter Thierkopf plastisch gebildet ist. Er ist roh mit den Fingern modellirt, so dass man noch mehrfach die Abdrücke der Fingernägel erkennt (Voss, l. c., S. 697). Diese spärlichen Funde verrathen, dass mit der Bandkeramik der jüngeren Steinzeit auch eine geringe Uebung der Plastik von Süden her nach Böhmen und Mitteldeutschland sich fortpflanzte.

[2]) Vgl. die bei Undset, „Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa", S. 519f. und 522 citirten Nachweise menschlicher und thierischer Figuren, dann von Thongefässen in Vogel- und Rindergestalt aus Schlesien, Posen, Lausitz, Mecklenburg u. s. w. Den Aufschwung der keramischen Plastik in der ersten Eisenzeit des Donaugebietes habe ich in den Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, S. 153, eingehender behandelt und werde in einem späteren Theile dieses Buches darauf zurückkommen.

zu gedenken. Jene thronenden Göttinnen stammen aus Gräbern eines Volkes, das mit den jenseits des Hellesponts sesshaften phrygischen Verehrern der grossen Erdgöttin Kybele gleichen, ursprünglich wohl europäischen Stammes ist. Die Thraker galten den Griechen[1]) als das grösste Volk der Erde nach den Indern, verschieden an Stammnamen, aber gleich an Sitten. Die kleinasiatischen Phryger sind nach Herodot VII, 73, europäischer Abkunft. Tomaschek[2]) unterscheidet zwei Gruppen thrakischer Stämme: eine phrygisch-mysische von älterer Gesittung und Ansässigkeit und eine verwandte Gruppe von den Karpathen her vordringender Eroberer, welche die phrygisch-mysischen Stämme theils durchsetzt, theils zur Seite geschoben oder nach Kleinasien hinübergedrängt haben. Hier trafen diese auf eine ihnen völlig fremde Urbevölkerung, in welche sie sich keilförmig hineinschoben. Tumuli ähnlich den thrakischen sind zahllos über ganz Phrygien zerstreut und enthalten nach Körte's Untersuchungen[1]) Thonwaaren von völliger Uebereinstimmung mit der Keramik der 5. und 6. Schichte von Hissarlik. Aus diesen und anderen Daten schliesst Kretschmer, l. c., S. 181, dass die Einwanderung europäischer Stämme nach Kleinasien bereits im dritten Jahrtausend vor Christo ihren Anfang genommen habe. Troer und Phryger waren nur politisch und dem Namen nach verschieden, an Cultur und Sprache aber eng verwandt (l. c., S. 183). Für die Urbewohner Kleinasiens, unter welche die europäischen Phryger eingedrungen sind, postulirt nun auch Kretschmer (S. 292) ein „Volksthum sui generis“. Verschieden von den Indogermanen, wie von den Semiten, waren diese älteren Stämme nach sprachgeschichtlichen Zeugnissen untereinander alle verwandt und besassen vor der Einwanderung der Hellenen auch die ägäische Inselwelt und das griechische Festland. Das arische Element grenzte also im Südosten nicht direct an das semitisch-orientalische, sondern an ein drittes, dessen Abkunft noch zweifelhaft ist und welches S. Reinach ebenfalls von Europa herleitet.

Für die Kunstgeschichte sind diese Verhältnisse nur von secundärem Belang, sowie andererseits der Sprachforscher sitten- und religionsgeschichtliche Argumente für die Lösung ethnologischer Fragen erst in zweiter Linie berücksichtigt. Man hat wohl von mancher Seite den alten Völkerverhältnissen Kleinasiens in den Beziehungen, die uns hier beschäftigen, grosse Wichtigkeit beigelegt, allein mit Unrecht, wie wir glauben. Für die Entwicklung, wie sie sich an den greifbaren Denkmälern enthüllt, ist es nahezu gleichgiltig, ob Kleinasien und selbst Griechenland in der Urzeit von semitischen, arischen oder von Stämmen ganz anderer Herkunft bewohnt war.

Die thrakischen Tumuli[2]) bilden eine zahlreiche, leider noch wenig erforschte Denkmälerclasse. Sie sind Erdhügel von 1—12 M. Höhe, welche theils isolirt, theils in dichten Gruppen in der Maricaebene und auf den begleitenden Hügelkämmen stehen. Die Funde aus diesen Gräbern — Skelete, Urnen, Waffen,

[1]) Herodot V, 3.
[2]) Sitzungsber. Akad. der Wissensch. Wien 128, I.
[3]) Kretschmer, Einleitung zur Geschichte der griech. Sprache, S. 174.
[4]) M. E. Weiser, Thracien und seine Tumuli, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien II, S. 137, 185 f., 225.

Münzen — gehören den verschiedensten Zeiten an und rühren oft von Nachbestattungen her, die zum Theil noch in türkischer Zeit erfolgten, weshalb die Mohammedaner die Eröffnung dieser Tumuli ungerne sehen. Solche Denkmäler erscheinen am ganzen Lauf der Marica von Samakov bis Enos, besonders am rechten Ufer. Am zahlreichsten sind sie um Philippopel und flussaufwärts bis Tatar Pazardschik-Sarambey, abwärts auf der Strasse Jeni-Mahale (Dervend)-Chaskiöj, ferner in der Umgebung des sechs Stunden unterhalb Philippopel gelegenen Jeni-Mahale. Der unten genannte Gewährsmann grub in Kozluk bei Jeni-Mahale und in Tatar-Pazardschik. Aus letzterem Orte stammen die weiblichen Thonfiguren, welche mit den übrigen Funden des Genannten in das k. k. Münz- und Antikencabinet und dann in die prähistorische Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien gelangten. Alle sind Sitzfiguren, die grösste davon (I, s. Taf. III, Fig. 1—3) mit eingeritzten Zeichnungen am ganzen Körper, gelb, halbhohl auf kreisrundem Untersatz, 19 Cm. lang, 11·6 Cm. breit; die nächstkleinere (II, s. Taf. III, Fig. 4) roth, halbliegend auf einem vierbeinigen Stuhl mit Rückenlehne, 8·8 Cm. hoch, 7·7 Cm. breit. Noch roher ist eine dritte Figur (III, s. Taf. III, Fig. 5) aus grauem Thon, ebenfalls stark zurückgelehnt; der Körper ist ganz mit dem vierbeinigen Stuhle verschmolzen, 7·8 Cm. hoch, 4·8 Cm. breit. Von anderen Funden Weiser's ist nur eine dickwandige Thonschale mit hohem Fuss, zwei kleinen Henkeln und zwei Doppelwarzen am Rande, 16 Cm. hoch, 10·7 Cm. breit, mit dem Vermerk desselben Fundortes bezeichnet. Von einem Fundberichte ist mir nichts bekannt. Ferner besitzt die genannte Sammlung aus den Grabungen eines Ingenieurs in einem Tumulus bei Papasli unterhalb Philippopel ein äusserst roh geformtes weibliches Idol (IV, s. Taf. III, Fig. 6) aus grauem glimmerigem Thon; Arme und Beine sind nur kurze Stümpfe. Die Gestalt ist sitzend gedacht und hat eine fast horizontale Basisfläche, Höhe 7 Cm.

Diese vier Frauenfiguren sind nackt zu denken; bei III fehlt die Andeutung der Brüste wohl nur in Folge der äussersten Roheit dieser Arbeit. I—III sitzen mit geschlossenen Beinen und haben die Hände oberhalb der Körpermitte symmetrisch auf den Leib gelegt. Bei IV sind die Extremitäten wie erwähnt nur als abstehende Stümpfe gebildet, so dass diese Figur etwas aus dem Typus herausfällt. Bei dieser Figur ist der Kopf thierartig, bei III einfach unförmlich; ein Querschnitt durch die Profilkante bildet Mund und Nase zugleich. Bei I und II sind die Köpfe maskenförmig, eigentlich nur breite, unter einem halben rechten Winkel auf dem Halse sitzende Gesichtsflächen mit gewaltig vorspringenden Nasen. I zeigt noch plastische Augenbrauenbogen, eingestochene Nasenlöcher und eine aus sechs eingestochenen Löchern gebildete Mundspalte. Bei allen vier Figuren ist ausser der Nase namentlich die durch die Ohren bewirkte seitliche Verbreiterung der Enface-Ansicht übertrieben betont, ein Zug, der den zu Grunde liegenden typischen Cultbildern eigenthümlich gewesen sein muss.

II hat noch mit I die Andeutung der Finger an beiden Händen gemein; sonst ist über II—IV nichts zu bemerken, dagegen zeigt I noch eine Reihe auffallender Besonderheiten. Zunächst die kreisrunde, enorme Bildung des Unterleibes mit dem Gesäss und den Oberschenkeln. Es sieht fast aus, als

ob diese kolossale Uebertreibung irgend einem tektonischen Zweck der Figur (etwa als Deckel einer Urne) zu entsprechen gehabt hätte. Die Unterschenkel sind dagegen atrophisch, die Arme mit den weitabstehenden Schultern ganz naturwidrig,[1]) die Brüste als kleine Warzen gebildet. Die rohen Kratzlinien, mit welchen die Figur bedeckt ist, sind theils organische Körperdetails, theils Verzierungen. Zu ersteren gehören die Andeutungen der Finger und Zehen, die Trennungslinie der Beine, ein Dreieck auf dem Unterleib, in dessen Mitte die Vagina als tiefes Bohrloch erscheint, die Umrisse der Hinterbacken mit einer durch die ganze Wandung der hier hohlen Figur hindurchgehenden Durchbohrung (anus). Zweifelhaft ist, ob zwei Paare kleiner Kreise die Brustwarzen und Kniescheiben bezeichnen sollen, da sie im ersteren Falle zu hoch, im letzteren rechts und links neben der richtigen Stelle angebracht sind. An Verzierungen finden wir: im Dreieck oberhalb der Vagina eine liegende S-förmige Doppelvelute, auf den Glutäen ein Paar ineinander geschachtelte Doppelrhomben, ferner dieselbe Zeichnung auf den beiden Oberschenkeln und vom Gesäss bis zur Trennung der Beine horizontale Umfangslinien, über welchen beiderseits rautenförmige Muster, rückwärts aber eine Zickzacklinie angebracht sind. Brust, Arme und Beine sind mit Streifen verziert, welche die Hauptlinien der Gliedmassen theils begleiten, theils kreuzen. Auf dem Scheitel befindet sich ein tiefes Bohrloch, das zum Einstecken eines Stäbchens (etwa behufs Anbringung einer Kopfzierde) gedient haben kann.

Die extreme Hypertrophie des Unterleibes erinnert an die ovale oder kreisrunde Körperbildung kyprischer Thon-, troischer Steinidole und troischer Gesichtsurnen. Die bezeichnende Stellung der Arme findet sich wieder an kyprischen und troischen Thonfiguren, an den Marmoridolen von Naxos, Amorgos u. s. w., sowie an einer troischen Gesichtsurne. Die auffallende Betonung des Geschlechtstheiles an der grossen Figur (wie bei einer troischen Bleifigur) ist uns ebenfalls nicht neu. Weibliche Idole mit blossen Armstümpfen, wie Taf. III, Fig. 6, kennt man aus verschiedenen Cultplätzen (Delphi, Olympia, Tiryns) und Gräbern (Tanagra, Antiparos) Griechenlands. Die starke Betonung der Ohrmuscheln findet ihre Analogie in kyprischen Thonfiguren. Eine Besonderheit bildet das Sitzen, namentlich das halb liegende Sitzen bei zwei Figuren; es erinnert ein wenig an die seltsame Stellung, in welcher zwei Gottheiten im Bild einer kyprischen Vase bei Perrot-Chipiez III, S. 711, Fig. 523, auf Lehnstühlen dargestellt sind.

Ein thrakisches Thonfigürchen, offenbar gleichen Alters, hat kürzlich G. Škorpil in genügender, wenn auch nicht eben vorzüglicher Zeichnung veröffentlicht.[2]) Es ist der obere Theil einer weiblichen Gestalt mit enorm breitem Becken und abgebrochenen Armen, deren einstige Haltung nicht mehr erkennbar ist. En relief sind auf der Vorderseite die Brüste und der Nabel gebildet. Der Kopf zeigt, wahrscheinlich in Kratzlinien, Haare, die von der Stirne ausgehen und hinten als parallele Linien bis zum Halse herabreichen. Anfang

[1]) Vgl. die mykenische Glasfigur Perrot-Chipiez VI, S. 882.

[2]) Doistoričesk. Pamjat. Bolgarji, Odessa 1896, S. 18, Taf. IV, Fig. 1a, b.

und Ende der Haare sind durch Horizontallinien bezeichnet. Ferner ist da: Nase, Augen und Mund; die seitlichen Gesichtsränder, welche die Ohren vorstellen, sind je dreimal durchbohrt. Horizontale, asymmetrisch schraffirte Zierbänder (Tätowirungen?) laufen rückwärts von Schulter zu Schulter und in der Bauchmitte um den ganzen Leib. Was aus diesen südöstlichen Ländern nach und nach bekannt wird, zeigt, wie man sieht, consequent den gleichen Charakter.

Um fünf Breitegrade nördlicher und um drei Längengrade östlicher als die Maricaebene bei Philippopel, am Pruth bei Jassy, liegt die prähistorische Station von Cucuteni, aus welcher verwandte Thonstatuetten erhalten sind.[1]) Gegraben wurde daselbst 1885, dann 1890 auf einem Hügel, dessen Plateau circa 160 M. lang und 80 M. breit ist. In der Umgebung liegen noch Reste anderer prähistorischer Wohnstätten, so dass der Hügel vielleicht nur die Akropolis der zerstreut umher wohnenden Ansiedler war. Dazu erscheint die Anhöhe, welche nach allen Seiten hin steil abfällt, sehr wohl geeignet. Unter einer 30 Cm. starken Humusdecke lag die eigentliche Fundschichte aus Lehm, Sand und Steinen mit Kohle, Asche, Knochen u. s. w. Inselartig auftretende rothe Flecken in dieser Schichte sind alte Herdplätze und enthielten die meisten Artefacte. Dicht unter dieser Fundschichte beginnt der Felsboden.

Die Funde bestehen in zahlreichen Nahrungsresten, in Thongefässen, Steinbeilen, Feuersteinsplittern, Knochenpfriemen, Meisseln, Messern und Pfeilspitzen aus Bein, kleinen Beinhämmern u. s. w., dann namentlich in Wandlehm von den einstigen Reisighütten. Gussschalen deuten auf metallurgische Kenntnisse; doch wurden an Bronzen nur einige Nadeln gefunden. Die Station scheint demnach aus dem Ende der Steinzeit und dem Beginne der Bronzezeit zu stammen. Unter den Thongefässen erscheinen urnenförmige Töpfe, Schalen, Becher und Näpfe; die Arbeit derselben ist theils roh, theils feiner, die eingeritzten Verzierungen bestehen in geradlinigen und spiraligen Mustern.[2])

Die bemerkenswerthesten Fundstücke sind thönerne Menschen- und Thierfiguren schematischen Stiles. Die Thiere[3]) sind vierfüssige Gestalten und sollen wohl Rinder vorstellen. Unter den menschlichen Figuren ist eine Büste mit Armstümpfen und Brüsten, die in der Gesichtsbildung und dem langen Halse vollkommen mit den „eulenköpfigen" troischen Steinidolen übereinstimmt (l. c., Fig. 15). An den Achseln sind die Gelenke (?) als zwei Buckel angedeutet. Bei einer zweiten Figur (l. c., Fig. 16) wiederholt sich letzteres; die Hüften und die Theilung der Beine sind kenntlich angegeben; jedoch oberhalb der Hüften sieht man zwei Vorsprünge mit Warzen und dazwischen eine halbkreisförmige Figur. Damit könnten sehr tief herabhängende Brüste und ein zwischen ihnen sichtbarer Halsschmuck gemeint sein. Leider sind die Abbildungen nicht sehr vertrauenerweckend. Besondere Beachtung verdienen zwei gut reproducirte

[1]) Beldiceanu, „Antichitatile de la Cucuteni", Jasi 1885. Gr. C. Butureanu, „Notita asupra sapaturilor si cercetarilor facute la Cucuteni din comuna Baiceni judetul Jasi" im Archiv der Gesellschaft der Wissenschaften und Literatur zu Jassy I, S. 257. G. Bosshard, „Die prähist. Station von C.", Antiqua VIII, 1890, S. 25 f.

[2]) Butureanu, S. 261, Fig. 8, 9.

[3]) L. c., S. 262, Fig. 17, 18.

Thonfiguren, l. c., S. 271, I und II (hier Fig. 41—43 und Fig. 44—46), ganz bedeckt mit eingeritzten Körpermustern, welche mit einer farbigen Einlage ausgefüllt sein sollen. Obwohl Arme und Füsse fehlen und die Köpfe nur knopfartige Abschlüsse sind, ist die Menschengestalt hier doch weitaus besser wiedergegeben als in den ostrumelischen Sitzfiguren. Es sind flache, den Marmorfiguren von Antiparos, Delphi u. s. w. ähnliche Idole mit gestrecktem Oberleib und stark betonten Oberschenkeln und Gesässpartien. Fig. I hat auf der Brust eine längliche Spirale, darunter ein auf die Spitze gestelltes Quadrat, das durch ein Kreuz in vier mit Punkten bezeichnete Felder getheilt ist. Die übrigen Körperflächen sind mit parallelen Strichmustern verziert. Fig. II hat ein Dreiecksmuster an Stelle des Nabels, darunter ein Spiralmotiv; das Uebrige ist

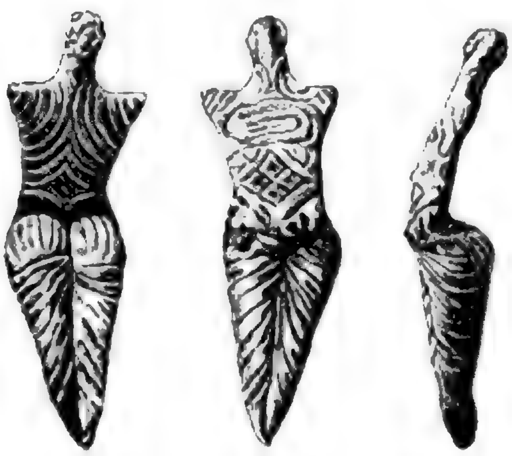


Fig. 41—43. Thonfigur (I) aus Cucuteni bei Jassy, Rumänien, $^2/_3$ n. Gr.

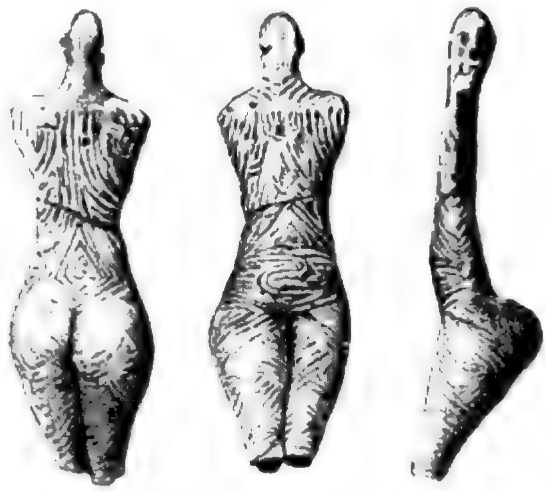


Fig. 44—46. Thonfigur (II) aus Cucuteni bei Jassy, Rumänien, $^2/_3$ n. Gr.

mit verschiedenen Strichmustern decorirt. Man denkt natürlich hier, wie bei der grossen Sitzfigur aus Tatar-Pazardschik, sofort an die von verschiedenen alten Autoren den Thrakern zugeschriebene Sitte der Tätowirung oder Körperbemalung; doch ist gewiss nicht anzunehmen, dass etwa thrakische Frauen in Wirklichkeit solche Muster auf dem ganzen Leibe getragen hätten.[1]) Dagegen muss es alte Sitte gewesen sein, die Götterbilder so zu bemalen.

[1]) Sophus Müller, „Nordische Alterthumskunde", S. 261, sieht in gewissen kleinen und feinen Ahlen, welche in Gräbern gefunden werden, Werkzeuge zum Tätowiren und erklärt die Körperzeichnungen der Thraker und Thrakerinnen für Tätowirungen. „Schon Herodot sagt (V, 6), dass es bei den Thrakern für edel gilt, tätowirt zu sein, und unedel, es nicht zu sein. Cicero erzählt (De off. II, 7, 25) von einem Barbaren in den Diensten Alexanders von Pherae, er sei tätowirt gewesen auf thrakische Weise. Strabo berichtet von den Japoden, dass sie sich punktiren gleich den anderen Illyriern und Thrakern (VII, 5, 314). Bei Plinius heisst es (Hist. nat. XXII, 2, VII, 50), dass die Männer bei den Dakern und Sarmaten sich tätowiren. Pomponius Mela erzählt, dass die Agathyrsen (in Siebenbürgen) das Antlitz und ihre Glieder mehr oder minder, je nach ihrem Geburtsrange, bemalen, doch alle mit denselben Zeichen, und zwar so, dass es sich nicht abwaschen lässt (II, 1, 10). Ebenso bestimmt sagt Athenäus von den thrakischen Frauen, dass sie ihren Körper mit einer Ahle so bezeichnen, dass es aussieht, als ob er bemalt wäre."

Aus den in der Anmerkung nach S. Müller angezogenen Stellen scheint hervorzugehen, dass die thrakische Körperzeichnung eine wirkliche Tätowirung war, welche bei Männern und Frauen bemerkt wurde. Die Stellen, wo sie getragen wurde, waren ausser dem Gesicht wohl dieselben, welche noch heute bei den bosnischen Katholiken tätowirt werden, nämlich die Arme und die nackt erscheinenden Theile der Brust. Anders machten es die Picten Grossbritanniens, von welchen es heisst, dass sie sich allerlei Thierbilder auf den Körper zeichneten und keine Kleider trugen, um jene nicht zu verhüllen. Aber auch bei den thrakischen Stämmen muss ursprünglich eine weniger umfassende Verhüllung des Körpers geherrscht haben, weil man sonst nicht begriffe, wie sie dazugekommen wären, ihre nackten Idole am ganzen Körper mit Mustern zu bedecken.

In einer Mittheilung an den internationalen prähistorischen Congress zu Paris 1889[1] hat Gr. C. Butureanu noch einige andere nordrumänische Fundstätten gleichen und ähnlichen Charakters wie Cucuteni genannt. Leider sind seine Angaben darüber dürftig, und die Ausgrabungen, auf welche sich dieselben beziehen, werden keine Muster systematischer Arbeit gewesen sein. Zunächst gedenkt er eines Urnengräberfeldes im Gebiet des Weilers Baiceni ganz nahe bei Cucuteni. Es fanden sich daselbst zweihenklige Thongefässe von gleicher Form wie manche Vasen von Cucuteni, aber ganz gefüllt mit Asche und Leichenbrand, ferner kleine Beigefässe, Steinwerkzeuge und thönerne Idole. Professor Butureanu glaubt, dass sich hier die Grabstätten der Bewohner der Akropolis von Cucuteni befunden haben.

Im District Suczawa entdeckte man zwei Stationen aus derselben Zeit, die eine bei Radasani mit Stein- und Knochenwerkzeugen, Thongefässen und Idolen gleich denen von Cucuteni, die andere mit ganz gleichen Funden bei Baja. Im District Vaslui, ganz nahe der gleichnamigen Stadt, lag wieder eine Nekropole von grösster Aehnlichkeit mit dem Urnengräberfeld von Baiceni. Alle Thongefässe waren hier mit Leichenbrand gefüllt und mit einer Art Teller oder Schüssel zugedeckt.

Die Objecte aus den erwähnten Stationen und Gräbern befinden sich in der Sammlung des Herrn Beldiceanu. Derselbe besitzt über 600 Funde aus Cucuteni, 200 von Radasani, 100 von Vaslui, 30 von Sereth, einem Orte der Bukowina, dem wir alsbald näher treten werden, 50 von Baja und einige aus Jassy selbst. Es ist die reichste Sammlung prähistorischer Funde aus diesem Gebiet, und man möchte wünschen, dass sie durch Abbildungen der bedeutendsten Stücke bekannt gemacht würde.

Bei Sereth am gleichnamigen westlichen Nachbarflusse des Pruth — der Ort liegt im südöstlichen Theile der Bukowina, nur 150 Km. nordwestlich von Jassy — wurde ein 4·8 Cm. langes rothgelbes Thonfigürchen gefunden,[2]) welches

---

[1]) „Note sur Coucouteni et plusieurs autres stations de la Moldavie du Nord" (Compte-rendu du Congr. intern. X, 1889, Paris 1891, S. 299, mit denselben Illustrationen wie der Aufsatz im „Archiv" von Jassy).

[2]) Much, Atlas, S. 84, Fig. 16. Jahrb. des Bukowinaer Landesmus. 1893, S. 50, Fig. 3—4.

Much nicht ganz mit Unrecht als „Nachbildung kyprischer Venusfigürchen“ bezeichnet. Es ist eine nackte weibliche Gestalt mit hermenartigen Beinen und stark vorgewölbtem Gesässe. Vorn ist in der Leibesmitte ein mit dem Scheitel abwärts gekehrtes Dreieck eingeritzt, in dem sich als Andeutung der Vulva ein senkrechter Einschnitt befindet. Ueber dem Dreieck ist der Nabel durch einen Einstich dargestellt. In der Schulterhöhe befinden sich zwei Oesen, welche sicher nichts Anderes bedeuten als die henkelförmig gekrümmten, mit den Händen auf den Leib gelegten Arme. Hinten ist das obere Ende der vertical getheilten Gesässpartie durch eine Kreissegmentlinie bezeichnet.[1]) Der Kopf ist hinten vollkommen flach und hat vorne einen starken senkrechten, die Nase vorstellenden Grat. Augen und Mund fehlen; die Ohren sind als flache, vorspringende, zweimal durchbohrte Läppchen gebildet. Die Brüste sind nicht angegeben. Das Figürchen hat in der Seitenansicht die grösste Aehnlichkeit mit den oben genannten tätowirten Figuren von Cucuteni. Sehr auffallend ist die Kleinheit des Stückes, welches nicht einmal ganz 3 Gramm wiegt. Ich konnte dasselbe im Original untersuchen und darf daher die oben gegebene Beschreibung, welche von den genannten Abbildungen nicht unerheblich abweicht, für durchaus zuverlässig erklären. Das Figürchen stammt aus einer Ansiedlungsschichte (jetzt Ziegelei), in welcher neben Gefässscherben auch verkohltes Getreide, Weizen und Roggen gemischt, vorkam, wie es z. B. auch in Butmir der Fall war. Herr J. Szombathy, der auf wiederholten Reisen die prähistorischen Alterthümer der Bukowina mit besonderer Gründlichkeit studirt hat, theilt mir mit, dass diese Ansiedlungsschichte, nach ihren Gefässscherben zu schliessen, der besonders in Schipenitz bei Czernowitz gut vertretenen spätneolithischen oder frühbronzezeitlichen Culturstufe angehöre. Diese auch in Ostgalizien nachgewiesene Stufe bezeugt die Ausbreitung sehr früher südländischer Einflüsse bis hoch hinauf nach dem östlichen Mitteleuropa. Die durch Feuer zerstörte Station von Schipenitz[2]) enthielt Gefässe aus feinem gelbem, ziemlich gut gebranntem Thon mit eigenthümlicher, von einer Reihe polnischer Fundstellen bekannter Bemalung mit Spiraloid-Ornamenten. Diese Gefässe sind seltsamerweise zum Theil Abkömmlinge des Villanova-Urnentypus a doppio cono, welcher in seiner schlanksten Ausprägung die ältesten Eisenzeitgräber um Bologna charakterisirt, dann mit viel stärkerem Bauchtheil in den hallstättischen Hügelgräbern des Donaugebietes (besonders zahlreich in Gemeinlebarn, Oedenburg, Marz, Malleiten bei Fischau u. s. w.) auftritt und hier endlich eine geradezu hypertrophische Entwicklung des Untertheiles mit ebenso excessiver Schrumpfung des oberen Conus zeigt. Die mattschwarze und rothbraune Bemalung mit Spiralen, Triquetren, laufenden Thieren knüpft evident an die mykenische Vasenmalerei an.

[1]) Diese Linie ist sehr merkwürdig. Man würde sie als untere Begrenzung der Gesässpartie eher an ihrem Platze finden. Wie sie aber wirklich angebracht ist, kennzeichnet sie sehr deutlich die Steatopygie, „eine Eigenthümlichkeit, die darin besteht, dass die Fettpolster des Gesässes oben treppenartig vorspringen, dann aber allmälig in die Schenkel übergehen, also umgekehrt wie bei allen übrigen Menschenrassen gestaltet sind“ (Peschel, Völkerkunde[2], S. 488).

[2]) Vgl. J. Szombathy, „Prähistor. Recognoscirungstour nach der Bukowina im Jahre 1893“, Jahrb. des Bukowinaer Landesmus. 1894, S. 11.

Das Merkwürdigste ist, dass diese Gefässe in Ostgalizien und der Bukowina einer spätneolithischen Stufe angehören, deren Werkzeuge (Messer, Schaber, Sägen) in grosser Zahl und Schönheit aus grauem und schwarzgrauem Feuerstein hergestellt sind. Daneben fanden sich nur verschwindend wenige, ganz unbedeutende Bronzerestchen. Unter den keramischen Funden erscheinen auch eigenthümliche, entfernt opernglasähnliche „Zwillingsgebilde aus zwei offenen, an beiden Enden sich erweiternden Cylindern, die durch zwei oder drei Querstäbe miteinander verbunden sind". Das absolute Alter dieser Stufe ist schwer zu bestimmen. Geht die beschriebene Urnenform auf den italischen Villanova-Typus zurück, so kann die Stufe von Schipenitz kaum älter sein als 800—600 v. Chr. Die bauchige Erweiterung der Villanovaurne vollzog sich im Alpengebiet allerdings schon früh, wie die Funde von Maria-Rast in Steiermark lehren, aber doch wohl nicht vor dem Ende des neunten Jahrhunderts und natürlich erst in der Eisenzeit, vor der dieser Typus auch in Italien nicht vorkommt. Nun fanden sich aber in den Burggräbern von Mykene einige Thongefässe, welche der italischen Villanovaurne sehr nahe stehen.[1]) Aehnliche Gefässe waren auch aus Gold vorhanden.[2]) Es ist also wohl denkbar, dass das Prototyp der Villanovaurne unabhängig einerseits nach Italien, andererseits im Osten der Karpathen nach dem östlichen Mitteleuropa gelangte, und dass die riesigen Bauch-Halsurnen Ostgaliziens und der Bukowina mit der ersten Eisenzeit im Donaugebiet nichts zu thun haben. Dabei könnte man annehmen, dass barbarischer Geschmack die Urform an der mittleren Donau wie am Pruth in die gleichen Zerrformen entstellte.

Ein Bindeglied bilden die von Fl. Römer sogenannten „pannonischen" Thongefässe der älteren Bronzezeit Ungarns, unter welchen sich solche von auffallender Uebereinstimmung mit dem italischen Urnentypus „a doppio cono" befinden. Diese Töpfe gehören zum Theile wohl noch dem zweiten Jahrtausend vor Christo an. Stammt die Form im Nordosten nicht aus dem engeren hallstättischen Culturkreis, wie denn die Bemalung nicht nach Hallstatt, sondern nach Mykene weist, so sind wir berechtigt, sie entsprechend dem neolithischen Charakter der Werkzeugfunde um Jahrhunderte höher hinauf zu datiren als im anderen Falle. Dadurch gewinnen die plastischen Arbeiten dieser Stufe erhöhte Bedeutung und etwa den Rang der Thonfiguren von Butmir; nur sind sie noch um so viel bemerkenswerther, als sie weiter nördlich und östlich gefunden wurden.

Zu dem Thonfigürchen von Sereth haben ostgalizische Gräber werthvolle Analogien geliefert.[3]) Die Gräber von Bileze-Złote am Dnjestr,[4]) welche einen besonderen Reichthum keramischer Funde mit aufgemalten Spiral- und anderen Ornamenten enthielten, bergen auch Thonstatuetten. Eine derselben[5]) ist bei

[1]) Schuchhardt[1], S. 302, Fig. 275; S. 307, Fig. 279.

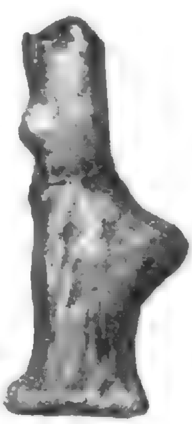
[2]) Schliemann, „Mykenä", S. 238 f., Fig. 319, 322.

[3]) Vgl. Ossowski in Zbiór wiadomości do antropologii krajowej XVIII, Krakau 1895, S. 19 ff.

[4]) L. c. XV, S. 52; XVIII, S. 2.

[5]) L. c. XVIII, S. 20, Fig. 17.

7 Cm. hoch und so roh gebildet, dass daran nichts als die Menschengestalt mit Noth erkannt wird. Ein Zapfen an der Basis, zwei seitliche Erweiterungen derselben als Füsse, zwei Schwellungen der oberen Hälfte als Armstümpfe, ein verengtes, flach abgeschnittenes Ende als Kopf haben dem Bildner für seinen Zweck genügt. Besser ist der erhaltene Obertheil einer doppelt so grossen Figur, welche ein nacktes Weib vorstellte (l. c., Fig. 18). Im rundlichen, durch die Ohrmuscheln verbreiterten Gesicht steht die Nase; was beiderseits daneben erscheint, sind nicht die Augen, wie man nach der Abbildung glauben möchte, sondern durchgehende Bohrlöcher, welche zweifellos in den Ohren sitzend gedacht sind und zur Aufnahme von Schmuckringen dienen sollten. Zwischen den horizontal ausgestreckten Armstümpfen sitzen plastische Brüste. Die Figur war mit breiten Farbstrichen im Zickzack bemalt. Ebenso verziert war eine dritte Figur, von welcher nur die 8·2 Cm. lange untere Hälfte (l. c., S. 21, Fig. 19) erhalten ist. Sie zeigt in dem hermenartigen Schluss der Beine grösste Aehnlichkeit mit dem kleinen Figürchen von Sereth. Die Bemalung erinnert an die Körperzeichnung der Figuren von Cucuteni und Tatar-Pazardschik.


Fig. 47. Thonfigur aus der Wierzchovska-Górna bei Krakau, 1/2 n. Gr.

So bilden die untere Donau, Sereth, Pruth und Dnjestr gleichsam eine Reihe von Stufen, welche immer weiter nach Norden führt. Mit einer starken Umbiegung nach Westen erreichen wir im Norden der Karpathen die Höhlen bei Krakau und damit einerseits ein Fundgebiet plastischer Arbeiten in anderem Material, andererseits aber auch den Fundort einer Thonstatuette, welche trotz der Entfernung desselben von den zuletzt erwähnten Gräbern und Stationen doch kaum anderswohin weist als nach dem Netz der oben genannten Flüsse. In einer jener Knochenhöhlen fand Ossowski[1]) eine 8·4 Cm. hohe weibliche Thonfigur (hier Fig. 47), welche unten stempelförmig gebildet ist, eine enorm übertriebene zapfenförmige Gesässgegend und weibliche Brüste zeigt. Kopf und Arme fehlen; letztere waren wohl nie vorhanden. Die Fundschichte ist nach Ossowski rein neolithisch. Sie enthielt zahlreiche Topfscherben und Anhängsel aus Thon, unter den ersteren auch solche mit doppelten hemisphärischen Buckelchen, welche an weibliche Brüste erinnern (l. c., Fig. 9). Dieses plastische Werk bezeichnet vorläufig die Nordgrenze der Verbreitung keramischer Darstellungen des Weibes mit mehr oder minder übertriebener Ausprägung der charakteristischen Körperformen.

Wie am Pruth und am Sereth, die den Karpathenring aussen umfliessen, so liegt auch an der Maros im Inneren desselben eine Station mit primitiven keramischen Figuren thrakisch-ägäischen Stiles. Es ist dies Tordos, westlich von Broos (Szászváros, Com. Hunyad) am Südufer des genannten Flusses. Die

[1]) Fouilles de la caverne de Wierzchowska-Górna, Antiqua 1887, S. 42, Taf. VIII, Figur 4.

Fundstelle[1]) erstreckt sich dicht neben dem Flussrand und hatte 1876 noch eine Ausdehnung von 1 Km. Länge und 0·5 Km. Breite. Im Jahre 1889 war der grösste Theil derselben bereits von den Fluthen der Maros hinweggerissen. Der Fluss beschreibt hier einen weiten Bogen und spült jährlich ein nicht unbeträchtliches Stück des steilen, 6—8 M. hohen Ufers ab. Mehrere Seitenschluchten zeigen die Schichtenverhältnisse. Unter einer 0·5 M. mächtigen Humusdecke liegt die Culturschichte in einer Stärke von 0·5—2 M., darunter der gewachsene Boden in einer ursprünglichen Höhe von etwa 5 M. Die Culturschichte zeigt an manchen Stellen horizontale Bänder von Aschen- und Kohlenlagern, dazwischen grubenartige Vertiefungen (Herdstellen) mit Wandbewurfstücken (Hüttenresten). Oberhalb einer solchen Vertiefung fanden sich Reste von Pfählen. Tordos war also ein Hüttendorf wie Butmir und Cucuteni. Vereinzelt sind auch Skeletgräber angetroffen worden.

Die Funde gehören verschiedenen Zeiten an, und es herrscht hier lange nicht die Reinheit und Einheitlichkeit wie z. B. in Butmir. Neben zahlreichen Thongefässfragmenten fanden sich Stein- und Knochengeräthe, aber auch spärliche Metallgegenstände (aus Kupfer und Bronze) und einige gelbe Glasperlen mit blauweissen Augen. Von den Thongefässen sind meist nur kleine gut erhalten. Die Scherben von plumpen, feineren und ganz feinen Stücken zeigen grosse Verschiedenheit in Brand und Farbe, meist aber hellrothe Farbe und scharfen Brand, zuweilen glänzend glatt polirte Oberflächen. Auf polirtem Grunde ist manchmal Bemalung angewendet, nach Tischler[2]) dunkel violettbraune Spiralen und schraffirte Dreiecke auf rothen Flächen. Die übrigen Bandornamente sind denen von Butmir sehr ähnlich; es finden sich namentlich wie dort parallele Reihen dichtpunktirter Bänder mit oder ohne lineare Einfassung, welche entweder im Bogen oder im Zickzack um das Gefäss herumlaufen. Unter den mannigfachen Henkelformen finden sich solche mit Thierköpfen und Hörnern, dann Lochhenkel mit einer nasenförmigen Verlängerung nach oben, wie sie in Sobunar und Glasinac in Bosnien erscheinen. Die frappante Uebereinstimmung der Keramik mit Butmir, welche A. Voss[3]) nachgewiesen hat, gestattet uns, einen beträchtlichen Theil der Funde von Tordos in die Periode von Butmir zu verlegen und also für neolithisch anzusehen. Die feinere Ausführung der Arbeiten in Butmir deutet nach Voss darauf hin, dass wir uns dort näher an einem Culturcentrum befinden als in Tordos. Mit anderen Worten: während Butmir an Mykene erinnert, gravitirt Tordos mehr nach Troja. Die Spiralverzierung der Thongefässe von ersterem Orte ist rein mykenisch, die eingeritzten Zeichen an Topfböden und Wirteln von Tordos zeigen dagegen die überraschendsten Analogien zu den Zeichnungen der Spinnwirtel von Hissarlik.

[1]) Die titelreiche, aber noch wenig befriedigende Literatur s. Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1895, S. 125. Die Funde (Grabungen seit 1875) sind im Besitze des Frl. Sophie v. Torma in Broos, eine reiche Collection typischer Gegenstände auch im k. Museum für Völkerkunde in Berlin. Ein Tafelwerk ist in Vorbereitung.

[2]) Beiträge zur Kenntniss der Steinzeit I, S. 38 f.

[3]) „Siebenbürgische und bosnische Funde (Tordos und Butmir)", Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1894, S. 125.

Auch die figurale Thonplastik ist der an letzterem Orte betriebenen recht ähnlich: kleine kurzbeinige Thierfiguren, Frauenidole mit Brüsten und horizontal wegstehenden Armstümpfen, dann auch eine ganze klotzförmige Frauengestalt, welche die Hände symmetrisch auf den Unterleib legt, ein Figürchen, dessen Arme in gleicher Absicht wie kleine Fadenhenkel gebildet sind, Köpfe mit breit wegstehenden Ohren und durch parallele Kratzlinien ausgedrückten Haaren — all' das bewegt sich in dem Formenkreise, den uns Cypern, Troja, Butmir kennen lehren. Eine auf einen rohen Steinkegel gezeichnete geometrische Figur soll wahrscheinlich ein menschenähnliches Idol darstellen; sie besteht aus einem gleichseitigen Dreieck mit horizontaler Basis, dem Körper, welcher von einer Senkrechten durchschnitten ist, deren Enden Kopf und Füsse zu bilden scheinen. Die Arme sind als Verlängerungen der schrägen Dreieckseiten nach oben ausgestreckt.

Ausser Thonfiguren kommen in Tordos auch steinerne Idole vor. Zwei solche Stücke, das eine eine roh-schematische Büste aus Dacittuff, das andere ein nicht minder rohes ganzes Figürchen aus Alabaster sind Zeitschr. f. Ethnol., Verhandl. 1895, S. 621, Fig. 7 und 8 abgebildet.[1]) In gewissem Sinne das Merkwürdigste von diesem Fundorte ist aber ein ebenso schematisches, 5·4 Cm. langes Figürchen aus einem weissen weichen Metalle.[2]) Das Stück zeigt auf der Rückseite unebenen schlackigen Guss, die vordere Seite ist geformt und etwas erhaben; doch wurden durch den Finder das Antlitz und die hervortretenden Brüste abgeschliffen. Die Figur war also weiblich. Die Arme sind kurze Zapfen. Otto Helm, der das Object chemisch untersuchte, bestimmte dasselbe als blei- und eisenhältiges Rohzink, ein ausserordentlich überraschendes Resultat, da noch kein vorgeschichtlicher Zinkfund bekannt ist, und da man im europäischen Alterthum überhaupt vom Zink nur sehr geringe Kenntniss hatte. Indessen verweist Helm gegenüber der Ansicht, dass die Griechen das Zink im metallischen Zustand nicht gekannt und nur als zufällige Beimengung verwendet hätten, auf Strabo XIII, S. 610, nach welchem sich in der Umgebung von Andeira (Troas) ein Stein findet, der „gebrannt zu Eisen wird. Wird er dann noch mit einer Art Erde zusammengeschmolzen, so tropft das Scheinsilber (ψευδάργυρος) ab, welches in Verbindung mit Kupfer die ὀρείχαλκος benannte Mischung gibt“.

Helm zweifelt nicht daran, dass das „Scheinsilber“ Zink, das „Bergerz“ (Oreichalkos) also Messing gewesen sei. Hier hätten wir somit eine Nachricht über Zinkgewinnung in der Thrakien benachbarten Troas. Auch Siebenbürgen besitzt Zinkblendelager in Felsőbánya, Nagybánya und an anderen Orten. Das Tordoser Fundstück kann ebensowohl aus Kleinasien importirt als in Dakien selbst erzeugt worden sein; allein auch im letzteren Falle ist, wie Helm mit Recht bemerkt, der Einfluss jenes südlicheren Gebietes unverkennbar. Das Zinkidol von Tordos deutet gewiss einen jener Wege an, auf welchen die Culturformen des Nordens sich denen des Südens näherten, nämlich die Aufsuchung

[1]) Ein dem letzteren ähnliches fast kreuzförmiges Thonfigürchen ebenda Fig. 6.

[2]) L. c., Fig. 5, gefunden auf demselben Felde wie die eben erwähnten Steinfigürchen.

und Gewinnung von Erzen und Metallen, welche vom Beginne der Bronzezeit an in vielen Gegenden sich abgespielt haben muss.

Das Material jenes Idols scheint jedoch durch die Analyse Helm's nicht endgiltig festgestellt zu sein. Zweifelnd an dem Vorkommen von prähistorischen Zinkgüssen in Siebenbürgen hat Virchow an einem Restchen der abgeschnittenen Probe eine neuerliche Analyse vornehmen lassen,[1]) und es hat sich herausgestellt, dass das untersuchte Stückchen nicht von einer Legirung verschiedener Metalle, sondern von einer Verlöthung zweier verschiedenen Platten herrührt, von welchen die eine aus Blei, die andere aus Zink besteht. Virchow dringt also auf eine genauere Untersuchung des Idols, um festzustellen, ob dasselbe wesentlich aus Zink oder aus Blei besteht, ob es in seiner ganzen Ausdehnung plattirt ist u. s. w. Ausserdem bezweifelt Virchow das hohe Alter des Stückes



Fig. 48—50. Steindenkmäler bei Körösbánya, Siebenbürgen, $^1/_{20}$ n. Gr.

und meint, dass letzteres auch aus der römischen Zeit stammen könnte, da sich auch die Nachricht Strabo's auf diese Zeit bezieht und die römischen Münzen zuweilen einen recht erheblichen Zinkgehalt hatten.

Ungefähr 50 Km. nordwestlich von Tordos an der „weissen" Körös bei Körösbánya auf dem westlichen Abhang der siebenbürgischen Erzgebirge wurde 1881 ein bedeutsamer Fund gemacht.[2]) Derselbe bestand aus drei plattenförmigen, etwa meterhohen Steinbildsäulen, welche in der Mitte leicht eingezogen sind, aber keine Andeutung der unteren Extremitäten zeigen. Der Kopf fehlt allen drei Stücken. Arme waren nie vorhanden. Eine der Bildsäulen hat einen untersten roh gelassenen Theil, der zum Einsenken in die Erde bestimmt war. Durch circa centimeterhohe Erhebungen sind an diesen Plattenbildern en relief dargestellt: der Gürtel in Gestalt eines schmalen horizontalen Bandes, auf dem sich an den beiden kleineren Stücken Zickzackstreifen als eingerissene Ver-

[1]) Zeitschr. f. Ethnol., Verhandl. 1896, S. 338.

[2]) G. Téglás, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XV, Sitzungsber., S. 34, Fig. 4—6, hier Fig. 48 und Fig. 50.

zierungen befinden; ferner je ein Paar Hände, welche in der Höhe der Brust auf den Leib gelegt sind, dazwischen ein dünner verticaler Stab oder Streifen, welcher vom Gürtel auszugehen scheint, sich in der Höhe der Brust gabelt und in zwei Aesten' zu den Schultern verläuft. Auf der Rückseite fällt ein langer und breiter Streifen vom Halse senkrecht nicht ganz bis zum Gürtel herab. Im Gürtel steckt, auf der Schmalseite sichtbar, ein Instrument gleich einer Berghaue.

Téglás hält diese rohen Statuen für Denkmäler, etwa Grabsteine, einheimischer Bergleute und nach Technik und Stil für Werke der „unterjochten autochthonen oder anderer beim Bergbau benützter Sclaven". In den zuletzt geschilderten Einzelheiten sieht er eine treue Nachbildung des Bergmannsgewandes, wie es zur Zeit des römischen Minenbetriebes in Siebenbürgen getragen wurde. Der gabelförmige Streifen auf der Brust diente nach seiner Meinung dazu, das breite Band auf dem Rücken festzuhalten, welches zum Schutz der Wirbelsäule des Arbeiters gedient habe. Es ist jedoch zu bemerken, dass dieses Band oberhalb des Gürtels endet; es kann also keineswegs, wie Téglás meint, mit dem jetzt üblichen Lederschurz der Bergarbeiter verglichen werden.

Es wird wohl kaum zweifelhaft sein, dass diese Arbeiten nicht aus römischer Zeit stammen. Sie tragen zu deutlich nicht nur die Kennzeichen einer ganz rohen Arbeit, sondern auch die eines völlig ursprünglichen, primitiven Stiles, der in Europa seine bestimmte Zeit gehabt hat und nach Ablauf derselben — wenn man etwa von slavischen Bildwerken des frühesten Mittelalters absieht — nicht mehr angewendet wurde. Provinzialrömische Arbeiten auf der tiefsten Verfallsstufe sehen stets ganz anders aus. Die drei Figuren dürften aber auch keine Bergmänner darstellen. Die mangelnde Trennung der Beine deutet auf lange Kleider und somit auf weibliches Geschlecht. Das rückwärts lang herabfallende Band scheint vielmehr langes Haar als ein compactes Trachtstück bedeuten zu sollen.[1]) Sonach würden diese Steinbildwerke eher Darstellungen einer weiblichen Gottheit sein, welche in jenem Bezirk verehrt wurde. Diese Göttin mag immerhin von den Bergleuten besonders verehrt worden sein, worauf das in ihrem Gürtel steckende Werkzeug hinzuweisen scheint.

Die Hände sind entweder auf die Brüste gelegt, wie bei so vielen primitiven Idolen des südöstlichen Europa, oder sie sollen den auf der Mitte des Oberkörpers dargestellten Gegenstand halten, was der Bildner nicht besser auszudrücken wusste, als dass er den letzteren zwischen die flachen Hände hineinzeichnete. In Frankreich ist eine Reihe äusserst roher aus Steinplatten hergestellter Figuren erhalten, welche den Bildsäulen von Körösbánya äusserst ähnlich sind. Die frappantesten Uebereinstimmungen zeigen sich in dem tiefsitzenden Gürtel und den oberhalb desselben auf den Leib gelegten Armen, während die

---

[1]) Vgl. die Rückseite des troischen Thonfigürchens oben S. 171, Fig. 23, dessen Oberkörper auf der Vorderseite mit einem schrägen Kreuz geziert ist.

Arme fehlen.[1]) Auf einem dieser Steine,[2]) welcher eine weibliche Gottheit darstellt, erscheint ein ganz ähnlicher gabelförmiger Gegenstand, der sich zwischen den seitlich hereinragenden Händen vom Gürtel aufwärts zum Halsschmuck erstreckt. Reinach hält diesen Gegenstand ebenfalls für die Andeutung eines Trachtstückes. Die Rückseite zeigt nur lange senkrechte Furchen, d. i. Gewandfalten, welche vom Gürtel horizontal durchschnitten werden. Da nun bei einigen anderen Figuren dieser Classe zwischen den Händen Gegenstände erscheinen, welche von den ersteren gehalten zu denken sind (verschiedene Attribute), könnte auch jene „Gabel“ nicht auf einen Lederriemen oder ein sonstiges Trachtstück, sondern auf ein von der Figur gehaltenes Attribut gedeutet werden.

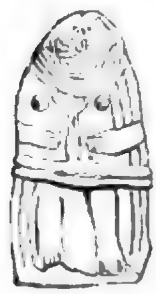


Fig. 51. Steindenkmal von Saint-Sernin, Frankreich, 1/10 n. Gr.

Kleine rohe Thonfiguren von Hausthieren sind in Ungarn an mehreren Orten gefunden worden, so in Lengyel, Com. Tolna, in Tószeg a. d. Theiss, Com. Szolnok, in Pilin, Com. Nógrad. Aber nur an letzterem Orte, wo sie aus Gräbern stammen, ist die Zeitstellung sicher; hier gehören sie dem Beginne der Eisenzeit an. In Lengyel und Tószeg sind jene plastischen Arbeiten vielleicht älter und stammen aus dem Beginne der Metallzeit.[3])

2. Illyrien.

Das Museum in Belgrad soll mehrere prähistorische Thonfiguren serbischer Fundorte bewahren; bekannt wurde davon nur ein hervorragendes Exemplar (s. Taf. IV),[4]) welches in einem Grabe, wahrscheinlich einem Tumulus, in der Nähe des Dorfes Kličevac, unweit von Kostoc gefunden ist. Diese Orte liegen am rechten Donauufer, östlich von Belgrad, nicht allzufern von der grossen Ruinenstätte von Viminacium, der Hauptstadt der alten Moesia superior. Neben der Statuette wurden bemalte und unbemalte Thongefässe, die ersteren nach Evans mit „ägäischen Spiralen“ verziert, gefunden.

Die Statuette ist aus Thon hohl geformt und stellt eine langbekleidete und reich geschmückte Frau dar; sie misst 34 Cm. Höhe und an der Basis 17 Cm.

---

[1]) Diese Figuren, welche in einem der folgenden Abschnitte näher betrachtet werden sollen, sind übersichtlich zusammengestellt von S. Reinach, La Sculpture en Europe, S. 13 f., Fig. 22—29, vgl. auch S. 15, Fig. 30—32.

[2]) Rother Sandstein, 1·20 M. hoch, von Saint-Sernin, l. c., S. 13, Fig. 22, 23; vgl. L'Anthr. 1892, S. 224, Fig. 12, hier Fig. 51.

[3]) Ueber Tószeg: Virchow, Zeitschr. f. Ethnol. VIII, Verhandl. S. 246—255 und Undset, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIX, 1889, S. 125—131. Die dort gefundenen Thierfiguren haben nach Virchow die grösste Aehnlichkeit mit denen aus Pilin. Aus Lengyel stammt das Vordertheil einer Rinderfigur: Wosinsky, Schanzwerk, Taf. XXXIV, Fig. 266 und ein Stück ebenda Taf. XXXIV, Fig. 259, welches vielleicht einen Vogel vorstellt (Kopf, Schwanz und die abstehenden Flügelspitzen abgebrochen). Allein auf der Seite der Rinderfigur ist eine Svastika mit verdoppelten Haken und Innenpunkten eingeritzt, was auf die erste Eisenzeit deutet. Ebenso ist die thönerne Vogelfigur wohl der Hallstattperiode, nicht aber den älteren Kunststufen Mitteleuropas geläufig.

[4]) Nach M. Valtrović, „Zemljani preistorički kip iz Kličevca“ in „Starinar“ der serbischen archäol. Gesellsch. VII, S. 110, Taf. X, XI, Belgrad 1891.

Breite, übertrifft also an Grösse alle sonst bekannten prähistorischen Thonfiguren. Auch hinsichtlich der reichen Ausstattung mit Ornamenten ist sie allen in Ritztechnik verzierten alteuropäischen Thonfiguren weit überlegen. Kopf und Rumpf sind flach gebildet; erst in der Gürtelgegend beginnt die Ausführung in kreisrundem Durchschnitt. Der Thon ist auf der Aussenfläche der Figur durch Färbung schwarz, auf der inneren Fläche aschgrau und an der Bruchstelle unterhalb des Gürtels 7 Mm. stark. Die Formen eines langbekleideten menschlichen Körpers sind deutlich zu erkennen, aber doch nur in den Hauptzügen ganz roh ausgedrückt; und namentlich in der Bildung des unteren Theiles ist der Zusammenhang dieser Plastik mit der gewöhnlichen Töpferei recht in die Augen springend. Wir haben da eine konische, etwas eingezogene Röhre, welche ein langes und weites, reichgemustertes Gewand vorstellen soll. Dieselbe verbreitert sich oberhalb der Taille wieder ein wenig und geht in zwei flache schildförmige Ansätze über, welche die Stelle der Arme und eines Theiles der Brust einnehmen. Diese flügelartigen Seitentheile sind an den Schultern eckig, sonst rundlich profilirt. Der dicke flache Hals geht ohne Absatz in den Kopf über, welcher oben flach abgeschnitten ist, weit abstehende grosse Ohrmuscheln, starke zusammenfliessende Augenbrauen, unförmliche Augen, Nase und Mund besitzt und schon durch die Breite, welche dem Durchmesser der Figur an der Taille gleichkommt, den Eindruck des Plumpen, Abschreckenden hervorruft.

Die ganze Figur ist rundumher in sorgfältiger Ausführung mit Ornamenten bedeckt, welche uns eine gute Vorstellung des dargestellten Gewandes und Schmuckes gewähren. Den Kopf scheint eine flache, am Seitenrand gestrichelte und unterhalb desselben mit Zacken oder Läppchen besetzte Mütze zu bedecken. Vielleicht ist aber auch ein Diadem oder eine Tänie gemeint. Von derselben fällt rückwärts lothrecht über die Mitte des Rückens bis zum Gürtel herab ein reiches G e h ä n g e, welches mit drei Schnüren oder Kettchen beginnt, die in der Mitte des Hinterkopfes von einer Scheibe zusammengehalten werden. Die zwei seitlichen enden dann knapp oberhalb des Halsringes in dreieckige, mit der Spitze nach abwärts gekehrte Schlussglieder, während die mittlere Schnur weiter hinabläuft. In der Mitte des Rückens findet sich an derselben abermals eine Scheibe, und von hier läuft wieder eine dreitheilige Schnur aus, an deren Enden ein horizontales, beiderseits spiralig emporgekrümmtes Stäbchen die Schlussglieder des ganzen Schmuckstückes, sieben Schnüre mit dreieckigen, die Spitze nach abwärts kehrenden Anhängseln, trägt. Die Kopfhaare sind nicht angedeutet.

Beachtenswerth ist die schöne Symmetrie dieses Gehänges und die praktische Einrichtung, wodurch sich dasselbe auf dem Halse verschmälert, unterhalb der Schultern aber wieder ausbreitet. Es ist möglich, dass der Halsring zum Fixiren desselben gedient hat. Die ungarische Bronzezeit ist reich an ähnlichen, aus Metall gefertigten Schmuckgehängen,[1]) und manches derselben

[1]) Vgl. z. B. Hampel, Alterthümer der Bronzezeit, Taf. LXII, Fig. 1, Taf. LXIII, Fig. 1, 4.

wird vielleicht in ähnlicher Weise als ein zopfartiger Hinterhaupt- und Rückenschmuck verwendet worden sein.

Um den Hals läuft ein (aus Bronze oder Edelmetall zu denkender) Ring, welcher vorne, an der Kehle, weit offen steht und mit seinen aufwärts zurückgebogenen Enden zwei grosse Spiralscheiben bildet. In die offenen Schleifen, welche die beiden Ringenden bilden, sind Schnüre oder Kettchen eingehängt, welche im Stile des vorhin beschriebenen Rückengehänges in der Mitte der Brust von einer Zierscheibe zusammengehalten werden. Von der letzteren fallen dann wieder drei Schnur- oder Kettenenden mit dreieckigen Anhängseln frei herab.

Zwischen den Endspiralen des Halsringes steht ein dreizehnzackiger Stern mit grossem scheibenförmigem Mittelfelde. Er ist genau so ausgeführt wie die weiter zu bemerkenden Brüste und bedeutet wahrscheinlich den Mund. Das darüber befindliche vertical getheilte Dreieck bezeichnet dann die Nasenlöcher.

Die Schultern und Arme sind schematisch in Gestalt zweier flügel- oder kragenförmiger Ansätze gebildet. Die Arme gehen als zwei geometrisch verzierte volutenförmige Aufwulstungen am Rande dieser Ansätze von den eckigen Schultern aus und umschliessen zwei elf- und zwölfzackige Sterne, deren scheibenförmige Mittelfelder leicht erhoben sind. Diese Sterne sind die Brüste. Die Art, wie sie von den Armen volutenförmig umschlossen werden, erinnert an mykenische Glasfiguren (oben S. 203) und Thonfiguren von Butmir, ist also sehr charakteristisch-alterthümlich und würde für sich allein schon dieser serbischen Figur eine Zeitstellung im zweiten Jahrtausend vor Christo sichern. Rückwärts auf den Schultern und vorne über dem Gürtel sind Gruppen langer Wolfszähne gezeichnet, welche, wie das geometrische Ornament der Arme, vielleicht eine Tätowirung des nackten Oberkörpers andeuten sollen, vielleicht aber blos decorativ als „Füllornamente“ aufzufassen sind.

Um die Mitte des Leibes läuft ein breiter Gürtel, welcher vorne und rückwärts nur theilweise gleich gebildet ist. Gleich ist die obere Hälfte dieses Schmuckes: ein Band aus Horizontallinien und ein von zwei schmalen, vertical gestrichelten Streifen eingefasstes Zickzackband. Darauf folgen nach unten hin vorne zwei Zickzackbänder und ein abwechselnd aus schraffirten Vierecken und Dreiecken gebildetes Band, rückwärts zehn an Schnüren oder Ketten herabhängende Scheiben, welche durch je drei concentrische Kreise mit Centralpunkten ausgedrückt sind.

Auf dem trompetenförmig erweiterten Untertheil der Figur sind ähnliche geometrische Muster angebracht. Sie bedecken die ganze untere Hälfte des „Rockes“, wenn man den vom Gürtel bis zur Basis reichenden Theil der Figur so nennen darf, und gleichen einem hoch hinaufreichenden gestickten Gewandsaum. Zwischen zwei Zonen mit Schachbrettern läuft eine Zickzacklinie; darauf folgt ganz zuletzt ein Streifen mit Dreiecken und einer mit Verticalstricheln. Diese beiden letzteren abschliessenden Bänder hat der Zeichner auch auf den Armen und am Diadem als Randverzierung angebracht.

Durch Reihen kleiner Kerbstriche sind auch am Kopfe die Ränder der Ohrmuscheln, dann die Augenbrauen und die Nasenlinie als hervortretende

Theile kräftiger betont. Die Augen bestehen aus dreifachen concentrischen Kreisen, welche ganz ebenso gemacht und genau so gross sind wie die Zierscheiben des Gürtelgehänges.

Die gesammte Decoration der Figur ist mit einem spitzigen Spatel oder Stichel in den weichen Thon eingegraben, und es sind nachher die Vertiefungen mit einer weissen kreidigen Masse ausgefüllt. In dieser Ziertechnik arbeitet bekanntlich die prähistorische Keramik vom östlichen Mittelmeergebiete (älteste Ansiedlung in Hissarlik) an bis zu den Ufern des atlantischen Oceans, während der Bronzezeit sowohl, als auch in der Hallstattperiode; und in der Keramik der Schweizer Pfahlbauten liegt uns namentlich eine Fülle von Belegstücken dieser feinen und wirkungsvollen Decorationsweise vor.[1]) Viele Sammlungen geben uns auch Gelegenheit, die häufige Anwendung derselben in der ältesten Metallperiode Cyperns, wo mit Vorliebe kleinere flaschenförmige Gefässe, aber auch Schalen und Thierfiguren, jedoch meist auf glänzend rothem Grunde dergestalt mit weissen geometrischen Figuren überzogen werden,[2]) kennen zu lernen.

Unsere Figur ist vor Allem bemerkenswerth durch ihre auffallende Grösse und durch den seltenen Reichthum an Details, welchen die Ausführung darbietet. Durch diese beiden Eigenschaften stellt sie Alles in den Schatten, was wir bisher von prähistorischer Thonplastik in Mitteleuropa kennen gelernt haben. Man darf die Frage aufwerfen, ob sie nicht als Fuss oder Träger eines Gefässes, etwa einer grossen Prunkschale, gearbeitet ist. Leider sagt der Herausgeber nichts über die Beschaffenheit der oberen Stutzfläche, an der sich vielleicht erkennen liesse, ob noch irgend etwas von dem ursprünglich Vorhandenen fehlt. Es könnte auch ein kleineres Object — nach Massgabe gewisser cyprischer Figuren[3]) und der Terracotten von Gemeinlebarn[4]) etwa eine Miniaturume — verloren gegangen sein, als deren Trägerin unsere Frauenfigur dargestellt war. In diesem Falle würde sie sich den in einem späteren Abschnitt dieses Buches zu behandelnden gefässtragenden weiblichen Figuren anschliessen.

Zur Vergleichung bieten sich zunächst jene nicht seltenen cyprischen Statuetten, welche nach unten hin in eine trompetenförmige Röhre auslaufen und jede Andeutung der Füsse vermissen lassen, ganz wie bei unserem Fundstück aus Serbien.[5]) Es sind dies Kriegerfiguren mit Schild und geschwungenem Arm, maskenartigem, spitzbärtigem Gesicht und hohem Spitzhelm, aber auch weibliche Gestalten, welche Gefässe auf dem Kopfe tragen. Einmal trägt eine solche Figur ein kleines vierfüssiges Thier auf beiden Armen vor ihrer Brust, ein andermal wird ein dreieckiges Saiteninstrument ebenso getragen. Die hermenartige Abbreviatur, welche diesen Figuren gemeinsam ist, scheint aus dem Ver-

---

[1]) S. z. B. Gross, Protohelvètes, Taf. XXXIII.

[2]) Proben s. z. B. in Cesnola, Cypern, Taf. XIII. Bekanntlich ist sie auch in Hissarlik nachgewiesen.

[3]) Cesnola, Salaminia, Fig. 251, 252.

[4]) Szombathy, Mitth. prähist. Comm. I, S. 60, Fig. 39, Taf. II, Fig. 2.

[5]) Cesnola, Cypern, Taf. XXXIX, Fig. 2—4 (Leukolla); Salaminia, Fig. 248, 251.

fahren der Töpfer hervorgegangen zu sein, welche es bequem fanden, ein zweibeiniges Geschöpf zur Hälfte in eine Säule zu verwandeln und es dergestalt leicht zum Stehen zu bringen.

Dieser Gruppe verwandt sind jene mykenischen und tirynthischen Idole, welche unten stempelförmig auslaufen und häufig auch den Kopf (sammt der mützenartigen Bedeckung desselben?) wie ein Petschaft gebildet haben.[1]) Sie gehören zu den besser geformten plastischen Arbeiten aus jenen Fundorten und haben mit unserer Statuette aus Kličevac insbesondere Das gemein, dass sie langbekleidete attributlose Frauengestalten vorstellen, deren Hände meist unter einem kragenartigen Ueberwurf verschwinden, während die Arme unter demselben entweder erhoben oder gekrümmt und an den Leib angeschlossen sind. Bei einigen derselben scheinen die Arme jedoch frei oder nur mit anliegenden Aermeln bekleidet zu sein und werden über den Brüsten verschränkt oder die Hände an dieselben gelegt.[2]) In diesem Falle entsteht eine zweite Aehnlichkeit mit cyprischen Terracotten, aber nicht mit den oben erwähnten, sondern mit einer anderen Gruppe, deren Charakteristicum die Nacktheit des (weiblichen) Körpers ist, den sogenannten Astartefiguren.[3]) Diese legen mit stark gehobenen, gekrümmten Ellbogen die Hände auf die Brust oder unterhalb derselben auf den Leib. Die cyprischen Nacktfiguren haben häufig weitabstehende Ohrmuscheln, gleich der serbischen Gewandstatuette, doch dienen dieselben meist zum Einhängen von Ohrringen, was bei der letzteren nicht der Fall ist. Auch die Gesichtsbildung der cyprischen Terracotten, namentlich die Darstellung der Augen durch concentrische Kreise, stempelt dieselben zu nahen Verwandten des Fundstückes von Kličevac.

Die Formen dieses Bildwerks weisen also nach dem fernen Süden und Südosten. Dennoch ist dasselbe nicht allzuweit von seinem Fundorte entstanden zu denken. Es gehört nämlich einer ganz bestimmten, zeitlich und räumlich begrenzten Classe keramischer Arbeiten an, unter denen auch menschliche und Thierbilder vorkommen.[4]) Im nächsten Buch werden wir eine namentlich in Südungarn und Slavonien verbreitete Gruppe weiss eingelegter Thongefässe kennen lernen, deren Decoration sich völlig dem Schmuck der oben betrachteten Figur anschliesst, und die uns gestatten, auch die letztere als locales Fabrikat anzusehen. Mindestens ebenso überraschend als diese mykenisirende Thonfigur sind die in gleicher Technik verzierten ringförmigen Thonflaschen aus Vučidol bei Vukovar an der Donau, welche einen bisher nur aus Cypern und Griechenland bekannten keramischen Typus vertreten. Aber auch diese eigenthümlichen Thongefässe, sowie einige merkwürdige Thonschemel aus Szarvas bei Essegg, die ebenfalls mit reicher weisser Incrustation verziert sind, müssen als locale Erzeugnisse der Bronzezeit dieser Donaugegend gelten.

[1]) S. Schliemann, „Mykenä“, Taf. LXXXI, Fig. 112, 113; „Tiryns“, Taf. XXV.

[2]) Z. B. Schliemann, „Tiryns“, Taf. XXV, Fig. h und i.

[3]) Schliemann, „Ilios“, S. 380, Fig. 226 (das bekannte Bleiidol), Cesnola, Cypern, Taf. XII, XXXVII, Fig. 5, Salaminia, Fig. 255 und 256.

[4]) Idole und Thierköpfe aus Ansiedlungen zwischen Essegg und Vukovar in Slavonien, ined. in den Museen zu Agram und Essegg.

Die Herkunft der serbischen Thonfigur ist also nach Zeit und Ort hinlänglich sichergestellt.

Während unsere Bekanntschaft mit der prähistorischen Thonplastik Serbiens nur durch eine einzige Figur vermittelt wird, hat das westliche angren-



Fig. 52.



Fig. 55.



Fig. 53.



Fig. 54.

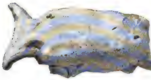


Fig. 56.

Fig. 52—56. Thonfiguren aus dem Pfahlbau von Ripač in Bosnien, $^2/_3$ n. Gr.

zende Bosnien an mehreren Fundorten solche Arbeiten geliefert. Eine einzelne stammt vom Debelobrdo bei Sarajevo, einem Ansiedlungsplatz, dessen Ueberreste aus der neolithischen und Bronzeperiode bis in die römische Zeit hineinreichen. Das Stück[1]) ist so roh, dass es vom Herausgeber mit einem auf-

[1]) Nur 6 Cm. hoch, abgebildet Wissensch. Mitth. aus Bosnien IV, S. 52, Fig. 106.

gerichteten, die Vorderpranken ausbreitenden Bären verglichen wird. Es stellt aber gewiss eine menschliche Figur vor, welche die Armstümpfe horizontal wegstreckt, und deren Gesicht nur durch die schnauzenförmige Nase charakterisirt ist. Sieben menschliche und eine Rinderfigur aus grauem Thon stammen aus dem Pfahlbau von Ripač bei Bihać[1]) und gehören ebenfalls zu den plumpsten Gebilden ihrer Art. Drei der abgebildeten Menschenfigürchen (Fig. 52—54, 8·3 Cm. hoch) sind wenig mehr als rundliche Klötzchen, an deren unteren Enden kaum kenntliche Füsschen angebracht sind, während die Gesichter nur durch einen Druck mit Daumen und Zeigefinger hergestellt wurden, wodurch etwas wie eine Nase entstand. Arme und alles Andere fehlen. Die vierte Figur (Fig. 55) ist die grösste (14·4 Cm.) und deutlichste, Brüste bezeichnen das weibliche Geschlecht; die weggestreckten Aermchen sind wieder Bärenpranken ähnlich. Auf dem vierkantigen Rumpf sitzt ein unförmlicher Kopf, dessen verticale Lappen zwei Ohren und eine Nase bedeuten, neben welchen die Augen als Punkte angegeben sind. Punkte bezeichnen auch die Nasenlöcher, ein Querstrich den Mund. Auf dem Kopf sieht man einen kleinen Aufsatz, der einen Kopfschmuck oder ein Gefäss vorstellen soll. Der Pfahlbau von Ripač reicht aus der neolithischen bis in die Eisenzeit. Die Thonfiguren, welche dicht beisammen gefunden wurden, scheinen der jüngeren Steinzeit oder der Bronzezeit anzugehören.

Die reichste Fundstelle prähistorischer Thonfiguren nicht nur in Bosnien, sondern in ganz Europa ist Butmir bei Ilidže in der Nähe von Sarajevo, eine rein neolithische Station.[2]) Die Steinfunde zeugen von der Existenz einer Werkstätte dieser fernen Zeit. Man arbeitete dort nicht nur mit Steinwerkzeugen, man fabricirte auch solche aus den Gesteinen der Umgebung, und zwar in einem Umfange, für welchen der Süden Europas wenige Analogien bietet. Wir können die Technik dieses Betriebes an den Producten und Behelfen durch alle Stadien der Arbeit verfolgen; ja wir haben auch Beispiele von Wiederbearbeitung schadhaft gewordener Stücke, von Herstellung kleiner geschlagener aus den Bruchstücken grosser polirter Steinsachen; wir haben Mengen von Rohmaterial u. s. w.

Es ist in der Regel nicht leicht, gewöhnliche neolithische Wohnplätze von Werkstätten derselben Zeit, welche diesen Namen wirklich verdienen, zu unterscheiden. In den meisten Fällen, wo Steinbearbeitung nachgewiesen ist, erkennen wir eine Art von Hausindustrie in kleinem Massstabe für das Bedürfniss des eigenen engen Kreises. So namentlich in der Region der Pfahlbauten. In Frankreich, Belgien und England sind jedoch Plätze entdeckt worden, an welchen das reichliche Vorkommen des Feuersteines bereits in der jüngeren Steinzeit bergmännisch und industriell ausgebeutet wurde. In Deutschland hat uns besonders die Insel Rügen Aehnliches gezeigt. Dort liegen an manchen Stellen solche Massen von Abfällen, unfertigen und verworfenen

[1]) L. c., V. Taf. XXIV, Fig. 116—120, hier Fig. 52 bis 56.

[2]) Das Folgende zum Theil nach meinem Vorwort zu dem Werke „Die neolithische Station von Butmir", Wien, A. Holzhausen, 1895.

Stücken, dass man deutlich erkennt, wie da nicht blos für den Ortsgebrauch, sondern auch für den Handel gearbeitet wurde. Weiter im Norden ist es das südliche Schweden, namentlich Schonen, wo das reichliche Auftreten vorzüglichen Feuersteines solche Werkstätten ins Leben gerufen hat. Sie verrathen sich durch Mengen von Steinsplittern, halbfertigen und missglückten Arbeiten, Schlagsteinen und ähnlichen Dingen.

Neben diesen seit längerer Zeit bekannten nord- und westeuropäischen Fundstellen verdient Butmir erhöhte Beachtung wegen seiner südöstlichen Lage und wegen der tiefgehenden gründlichen Untersuchung, welche seine Culturschichte erfahren hat. Insbesondere ist dieser Fundort durch das Fehlen gewisser typischer Merkmale neolithischer Wohnstätten (nennenswerther Quantitäten von Speiseresten, Werkzeuge aus Knochen und Horn) in auffälliger Weise gekennzeichnet. Die gänzliche Abwesenheit von Knochen- und Hornwerkzeugen berechtigt auch zu dem Schlusse, dass solche Instrumente zur Erzeugung feinerer Formen im „geschlagenen Steine“ hier nicht angewendet wurden. Das Fehlen der Steinbohrung unter den technischen Proceduren, die ersichtlich am Orte geübt worden sind, ist eine andere bemerkenswerthe Thatsache.

Hier treten uns nun auch plastische Arbeiten in Thon und Thongefässverzierungen entgegen, wie man sie noch nie und nirgends in solcher Zahl und Mannigfaltigkeit an einem Fundorte der jüngeren Steinzeit angetroffen hat. Während die Steinfunde von Butmir im Rahmen einer Culturperiode mit äusserst wenig entwickelter Arbeitstheilung durch ihre Massen imposant und durch ihre Beschaffenheit direct instructiv wirken, sind es die Thonsachen, welche in gewisser Beziehung das höhere Interesse erwecken. Dort ist das nackte Bedürfniss, hier der Luxus, dort Handwerk, hier Kunst; die blosse Thatsache, dass neben den auffallenden Mengen fertiger und unfertiger Meissel, Beile, Pfeilspitzen u. s. w. ein solches Gegengewicht an Rundfiguren und Flächenverzierungen vorhanden ist, verräth eine doppelte Steigerung der Cultur, die als durchaus ungewöhnlich bezeichnet werden muss. So erscheint es nämlich zunächst dem Auge des an mitteleuropäische Verhältnisse und damit an eine gewisse Nüchternheit der neolithischen Culturproducte gewöhnten Prähistorikers.

Im Ganzen sind bis Ende 1896 in Butmir 72 menschliche und 9 Thierstatuetten aus Thon zu Tage gefördert worden. Man sieht, dass weitaus überwiegend Menschenfiguren gebildet wurden. Keine der Statuetten ist deutlich als männlich bezeichnet, während viele die Kennzeichen des andern Geschlechtes zeigen. Die Figuren sind alle einfärbig: schwarz, braun, roth, gelb oder grau, nie bemalt, und die Einritzungen an denselben nie mit weissen Einlagen gefüllt.

Diese Arbeiten sind, wie Tafel V erkennen lässt, nach Grösse und Ausführung ziemlich verschieden. Neben rohesten blassrothen oder röthlichgrauen Figürchen von 6·3 bis 8·7 Cm. Länge[1]) stehen Bruchstücke besser ausgeführter schwarzer Figuren, die einst in ihrer Gänze vielleicht 20 und mehr Centimeter lang

[1]) Vgl. das Werk „Die neolithische Station von Butmir“, 1895, Taf. III, Fig. 12, Taf. II, Fig. 10, 11.

waren. Alle Stadien primitiver Plastik sind da vertreten. Thonklötzchen mit wenig abgegliedertem wulstförmigem Kopfe und einer flüchtigen vorderen Ritzlinie zur Andeutung getrennter Beine; Figürchen mit blossen Arm- und Beinstümpfen, einem Gesicht, das Nase und Ohren mehr errathen als erkennen lässt, aber mit einem plastischen gekerbten Band um den langen Hals; solche mit Armstümpfen, aber ohne Beine, dagegen mit Brüsten, Nabel und Vulva, letztere dicht am unteren Rande der Figur; flache „Brettidole“ mit roh punktirter Rück- und Vorderseite; dazu viele stempelförmige Untertheile; Bruchstücke mit getrennten Beinen, steif wegstehendem unterem Gewandsaum und eingezogener Taille, wobei an einem 8·1 Cm. langen schwarzen Fragment (Taf. V, Fig. 20) die scharfe Andeutung der Hüftknochen zwischen Taille und Gewandsaum bemerkenswerth ist; Aermchen mit Fingern und geometrischen Mustern, besonders aber zahlreiche Köpfe, zum Theil auf stielförmig langen Hälsen bilden die Hinterlassenschaft dieser localen plastischen Kunstübung. Schädel und Gesicht liegen zuweilen wie ein eckig umgeschlagener Lappen über dem oberen Ende des langen Halses. Das Gesicht zeigt dann eine spitze schnauzenförmige Bildung mit über der Nase winkelig zusammenstossenden, nach aussen schräg herablaufenden (weinerlichen) Augenbrauenbogen, die aus aufgelegten oder herausgepressten Wülstchen bestehen, während die Augen durch aufgesetzte runde Klümpchen und die Haare oder der Kopfputz durch parallele Zickzacklinien ausgedrückt sind. Diese Formclasse ist stark vertreten; ihr gehört auch das schwarze Köpfchen Taf. V, Fig. 1—3 an. Die extrem schräge, nach Aussen fallende Stellung der Augenbrauen ist ein stilistisches Merkmal, welches auch an troischen Gesichtsurnen zu finden ist.[1]) Man braucht deshalb nicht an einen Zusammenhang zwischen Troja und Butmir zu denken. Die Ursache dieser Bildung liegt wahrscheinlich darin, dass der Bildner für wulstförmige aufzuklebende Brauen, die in freier Hand separat geformt wurden, auf der Gesichtsfläche besser Platz fand, wenn er sie winkelig (/ \) als gerade (— —) nebeneinander stellte. Eine braune Figur rohester schematischer Bildung hat vorn und hinten in der Brusthöhe je eine tiefe runde Grube (l. c., Fig. 12, 13).[2]) Ein ganz kleines (nur 3·6 Cm. langes) Figürchen (l. c., Fig. 19) zeigt flügelförmige erhobene Arme, wie bekannte Statuetten von Tiryns. Einem zweiten noch kleineren, sonst gleichen Stücke fehlt der Kopf. Ein 8·3 Cm. langes Stück, welchem Kopf und Beine fehlen, hat erhobene Arme, Brüste und rückwärts zapfenförmig wegstehende Glutäen, eine höchst seltsame Analogie zu den steatopygischen Figuren aus Libyen, Griechenland, Thrakien. Diese Figur ist nackt; aber auch an Gewandfiguren findet sich zuweilen starke Vorwölbung des Gesässes, während andere ganz flach und brettartig gebildet sind. Von Schmuck- und Gewandandeutungen erkennt man Kreuzbänder und Perlenschnüre über und zwischen den Brüsten der Frauenfiguren (s. z. B. l. c., Fig. 8 und 9), lange, gemusterte Kleider (z. B. Fig. 16—18 und 22), steif wegstehende verzierte Gewandsäume,

[1]) Vgl. Jahrb. des archäol. Instit., Anzeiger 1896, S. 107, Fig. 3 *a*.

[2]) Entfernt analog ist die rundliche Grube auf der Brust einer primitiven bronzezeitlichen Thonfigur aus dem Pfahlbau von Grésine im Lac du Bourget, Savoyen.

endlich Hals- und Hauptschmuck. Keine der Figuren ist männlich; keine sitzt, sondern alle stehen. Mehrere legen die Hände auf die Brust, keine dieselben auf den Unterleib, wie die kyprischen, troischen und thrakischen Thonfiguren; bei den meisten sind die Arme oder Armstümpfe, wenn solche überhaupt gebildet waren, wagrecht oder nach oben weggestreckt.

Bei einem 7·2 Cm. langen gelben Torso ist der Nabel als flacher Buckel, ähnlich den darüber sitzenden Brüsten, die Vulva als tiefer Einstich mit einigen Furchen darüber bezeichnet. Kopf und Arme sind abgebrochen, Beine waren nie vorhanden. Ein Köpfchen hat tief eingestochene Augen, netzartig ausgedrückte Haupthaare und Andeutung eines Halsschmuckes. Mehrere Köpfe sind fast nur Scheiben, die petschaftförmig, beinahe wagrecht, auf den Hälsen sitzen. Sie haben als Augenbrauen und Nase drei T-förmig zusammenstossende Wülste, darunter eingestochene Augen, bei einem der Stücke (Fig. 6 und 7) umrahmt eine Zickzacklinie (Haargrenze?) die Stirn, welche noch mit einer Dreiecksfigur bezeichnet ist. Bei einigen dieser scheibenförmigen Köpfe sind die Augen aufgeklebte Buckelchen. Ein schwarzes Köpfchen zeigt den Negertypus mit vorgewölbter Stirn und gepletschter Nase. Auch andere schwarze und dunkelbraune Köpfe erinnern an Negerköpfe. Ein Paar Menschenbeinen ähnliche schwarze Füsse können von Gefässen oder grossen, zum Theil hohlen Figuren herrühren. Einer derselben hat Zehen und ein breites, wechselnd schraffirtes Knöchelband, ein zweiter seltsamerweise ein Dreieckmuster auf der leicht vorspringenden Kniescheibe. Eine rothe Thierfigur (9 Cm. lang) mit vier zum Theil abgebrochenen Beinen hat keinen Kopf, sondern an Stelle desselben eine tiefe Bohrung, auf dem Rücken einen starken, von zwei Furchen begleiteten Grat. Bei einer zweiten ganz ähnlichen Figur (7·6 Cm. lang) sind daraus zwei tiefe Rückenfurchen geworden, und eine Längsbohrung geht durch den ganzen Leib. Hier waren also wohl separat gearbeitete Köpfe, bei dem zweiten Stück vielleicht auch ein solcher Schwanz eingesetzt. Ein etwas naturtreuer gebildeter kurzschwänziger Thiertorso (schwarz, 5·8 Cm. lang) ist durch die Hervorhebung des männlichen Gliedes bemerkenswerth. Bei einer rothen, sonst sehr ähnlichen Thierfigur fehlt dieses Detail.

Eines der allermerkwürdigsten Figürchen von Butmir ist 9 Cm. hoch, schwarz, sehr plump geformt. Der Kopf und ein Bein sind abgebrochen. Abgefallen ist eine der beiden Brüste und der Schurz, welcher steif abstehend um die Leibesmitte herumlief. Die Arme sind nur Stümpfchen. Diese Figur ist wahrscheinlich bis auf den erwähnten Schurz nackt zu denken. Das erhaltene Bein ist ringsum mit einer breiten Zone horizontaler Einritzungen bedeckt, welche wohl zahlreiche Fussringe vorstellen sollen. Vom Halse fällt ein Schmuck herab, welcher durch Reihen kleiner Verticalstriche ausgedrückt ist. Rückwärts hat dieser Schmuck nur zwei, vorne, wo er die ganze Brust bedeckt, fünf Reihen. Entlang dem Rückgrat läuft eine eingeritzte Linie, an deren Ende an der Kreuzgegend eine unregelmässige Gruppe kurzer Strichelchen erscheint (Haare?); zu beiden Seiten des Rückgrates stehen je fünf schräge ovale Aufwulstungen, wie sie an keinem anderen Figürchen vorkommen. Dieses Detail, welches mit verhältnissmässigem Fleisse und in offenbarer Absichtlichkeit

durch Aufkleben kleiner Wülstchen auf den Thonkern und Ueberstreichen derselben mit dem schwarzen Thonschlich, der das Ganze überzieht, gebildet ist, muss als sehr eigenthümlich und räthselhaft bezeichnet werden. Man hat die Wahl, ob man darin die Darstellung vortretender Rippen oder einer Narbenzeichnung erblicken will. Das erstere wäre ein höchst seltsamer naturalistischer Zug an einem so roh schematischen Bildwerk. Auch spricht das Aussehen jener Aufwulstungen weit mehr für eine Narbenzeichnung. Zugleich gewährt das Figürchen in der Farbe, dem Lendenschurz, den Fussringen und dem Halsschmuck das Bild einer Negerin, und wenn es in Centralafrika gefunden worden wäre, wo die Holzschnitzereien der Eingebornen Narbenzeichnungen oft mit grosser Treue wiedergeben (s. oben S. 152), so würde man darin zweifellos eine recht naturtreue Darstellung der einheimischen schwarzen Rasse sehen. Narbenzeichnung findet sich aber, im Gegensatz zur Tätowirung, nur bei dunkelfarbigen Völkern und wäre bei einem weisshäutigen europäischen Stamme etwas durchaus Abnormes. So schliesst sich dieser eigenthümliche fixe Körperschmuck als zweites Räthsel der oben bemerkten Steatopygie eines anderen Butmirfigürchens an, und hier darf noch wiederholt werden, dass auch die Bildung einiger schwarzen Köpfchen von Butmir ziemlich deutlich den Negertypus zeigt.

Soll man nun annehmen, dass Angehörige einer dunklen Rasse mit Negertypus und Negersitten zur neolithischen Zeit in Bosnien gelebt haben? Die Möglichkeit der Anwesenheit eines solchen Elementes neben anderen (indogermanischen) Bewohnern ist wohl nicht ganz ausgeschlossen, hat aber in jenen Thonbildnereien doch nur eine sehr schwache Stütze. Oder soll man annehmen, dass Darstellungen von Menschen mit Negermerkmalen die Vorbilder jener Plastik im Nordwesten der Balkanhalbinsel abgegeben haben? Auch dies wäre nicht unmöglich und liesse sich allenfalls im Zusammenhang mit dem Auftreten nackter steatopygischer Figuren in Aegypten, Malta, dem griechischen Archipel und Thrakien erklären. Auch für diese Annahme gibt es keine weitere Stütze als die bisher angeführten Bildwerke. Lehnt man beide Hypothesen ab, so hat man die Aufgabe, jene Bildungen anderweitig zu erklären, was ebenfalls nicht ganz leicht sein dürfte.

Soweit die zweifellos locale niedrige Thonplastik, deren Höhepunkt vielleicht die grossen schwarzen Figuren mit langem Hals und spitzem weinerlichem Gesicht[1]) bezeichnen. Sehr hoch über diesen Figuren stehen aber einige Bruchstücke ebenso grosser rother oder schwarzer Statuetten, welche einen Sonderplatz gegenüber den anderen Butmirfiguren in Anspruch nehmen. Sie mögen ebenfalls am Orte gefertigt sein, wofür die Gleichheit des Thones und die stilistische Aehnlichkeit in der Darstellung des Haupthaares spricht. Aber in der Ausführung und Durchbildung der Formen unterscheiden sie sich gründlich von den oben charakterisirten Arbeiten. Hieher gehört vor Allem ein rothes, 6·8 Cm. langes Köpfchen aus den Grabungen des Jahres 1893.[2]) Dasselbe hat eine viel natürlichere Kopfform als die besten anderen Statuetten, ein edles,

[1]) Wie Taf. I, Fig. 2 des oben citirten Werkes.

[2]) A. a. O., Taf. II, Fig. 1.

menschliches, nicht thierschnauzenähnliches oder carikirtes Profil, gut gebildete Ohrmuscheln (während dieses Gesichtsdetail bei den „weinerlichen“ Köpfen ganz zu fehlen pflegt), etwas schiefstehende, d. h. mit den inneren Winkeln abwärts gezogene, weit offene Augen, eine lange gerade Nase, ein wohlgerundetes Kinn und ebensolche Wangen. Tiryns und Mykene haben nichts Ebenbürtiges in primitiver Thonplastik geliefert. Die Vorbilder solcher Arbeiten waren vielleicht importirte Elfenbeinfiguren. Die schiefstehenden Augen, die hochsitzenden Ohren, die ganze ungewöhnliche Durchbildung der Kopf- und Gesichtsform liessen mich von Anfang an den Einfluss orientalischer Kunst in dieser Arbeit vermuthen, und ich bin von der Annahme eines solchen Einflusses durch später anzuführende Einwendungen nicht einen Augenblick abwendig gemacht, vielmehr durch die seitherigen Funde wesentlich darin bestärkt worden.

Im Profil zeigt dieses Köpfchen grosse Uebereinstimmung mit der Gesichtspartie des behelmten Elfenbeinkopfes aus einem Grabe der Unterstadt von Mykene.[1]) In beiden Stücken findet sich die gleiche Stellung der Augen und Ohren, dieselbe Anfügung der Lippen dicht unter dem Nasenflügel, das gleiche wohlgerundete Kinn. Dem mykenischen Köpfchen werden orientalisirende Gesichtszüge allgemein zuerkannt,[2]) und Gleiches wird man wohl auch von dem Thonköpfchen aus Butmir behaupten dürfen.

Ferner gehört hieher das 7·4 Cm. lange Bruchstück eines noch etwas grösseren schwarzen Kopfes (Taf. V, Fig. 4 und 5), welcher dieselben Vorzüge zeigt: gutgebildetes hochsitzendes Ohr, fein gerundete, volle Wangen, schiefstehendes, weit offenes Auge; Kopfform und Haare (eingeritzte Zickzacklinien) wie bei dem ersten Stück. Dazu kommen zwei Mittelbruchstücke (Schoosspartie) nackter weiblicher Figuren (eines davon Taf. V, Fig. 14 und 15) und ein Bruststück (Fig. 10), das vielleicht zu einer dieser Figuren gehört. Diese Fragmente verrathen die gleiche, relativ vorzügliche Arbeit wie die beiden beschriebenen Köpfe. Die weiche rundliche Bildung des Schoosses ist ohne Uebertreibung wiedergegeben; Taille, Nabel, die untere Begrenzung des Bauches, die Schenkelansätze, rückwärts die Schwellung der Gesässpartie, all' das ist frei von phantastischer Hypertrophie und schematischer Härte. Man kann es ruhig aussprechen, dass in der gesammten prähistorischen Bildkunst Europas nichts Aehnliches geschaffen wurde, dass hier die Ueberreste von Arbeiten vorliegen, wie sie nur der Orient und die beginnende griechische Kunst hervorgebracht haben. Wer dies leugnet, gibt zu erkennen, dass ihm über der Betrachtung formenreicherer Denkmäler der höheren Kunst der Massstab für die Abschätzung einfacherer, ursprünglicherer Leistungen verloren gegangen ist. Bei reiflicher Erwägung und Vergleichung kann man die Kluft nicht übersehen, welche hier zwischen den Bildwerken eines und desselben Fundortes besteht und durch die blosse

---

[1]) Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. VIII, Fig. 12.

[2]) Collignon (Geschichte der griechischen Plastik, deutsch von Thraemer I, S. 47) meint: „Obwohl dieser Kopf orientalisches Gepräge hat, findet er doch weder in der assyrischen, noch in der ägyptischen Sculptur ein Seitenstück; viel eher kann man ihn mit der kyprischen Kunst in Zusammenhang bringen.“

Verschiedenheit mehr oder minder geschickter Bildnerhände nicht erklärt werden kann. Jene Fragmente sind offenbar Ueberreste von Arbeiten, welche sich stilistisch enger als die übrigen Statuetten an fremde, einer höheren Kunstübung entstammende Vorbilder anschlossen.

Im Jahre 1895 wurde noch ein 5 Cm. langes schwarzes Köpfchen gefunden, das etwas roher ist als die beiden erstgenannten, aber doch einige Vorzüge mit denselben gemein hat. Es steht etwa zwischen den vollendetsten Köpfen und jenen schematisch gebildeten mit weinerlich emporgezogenen Augenbrauen. Doch ist das Gesicht besser gerundet; es sind Ohren vorhanden, und auf dem Kopfe sitzt eine beiderseits der Mittellinie im Zickzack gestreifte hohe Mütze von grosser Aehnlichkeit mit der königlichen Tiara der ägyptischen Pharaonen. Diese Kopfbedeckung weicht über der Stirne schräg zurück und verbreitet sich nach oben ein wenig, ganz wie wir es von vielen Darstellungen der ägyptischen Königskrone kennen. Es mag dahingestellt bleiben, ob hier directe Nachbildung einer mit fremdem Kopfschmuck ausgestatteten Figur vorliegt oder Anderes.[1]) Vielleicht ist auch nur eine hohe künstliche Frisur gemeint. Ein sehr kleines rothes Köpfchen zeigt ähnliche Bildung mit spitzer Nase, hochsitzendem Ohr und hoch nach hinten gewölbtem Schädel, ohne Andeutung von Haaren oder einer anderen Bedeckung.

Meiner Ansicht, dass in einigen Bruchstücken der Thonplastik von Butmir Arbeiten einer höheren, orientalisch beeinflussten Kunststufe vorlägen, ist Reinach mit einer Behauptung entgegengetreten, die ich nicht unerwähnt lassen darf. Er schreibt (L'Anthr. V, 1894, S. 562): „En ce qui touche la petite tête en argile noire, elle a si peu un caractère égyptien ou asiatique, que la plupart des archéologues n'auraient pas hésité, si on la leur avait présentée seule, à la considérer comme américaine.“ Es ist nicht ganz klar, welches Köpfchen Reinach hier meint. Orientalischen Charakter im Allgemeinen habe ich dem rothen Köpfchen „Butmir“, Taf. II, Fig. 1, zugeschrieben, als mir das später gefundene schwarze Fragment, hier Taf. V, Fig. 4, 5, noch unbekannt war. Da Reinach aber von einer „petite tête en argile noire“ spricht, scheint seine Bemerkung auf dieses letztere Bruchstück zu zielen. Allein, ob es sich auf dieses oder jenes bezieht, in jedem Falle kann man ruhig sagen, dass die Aehnlichkeit dieser unter Steinzeitfunden höchst überraschenden Arbeiten mit orientalischen oder frühgriechischen Sculpturen unvergleichlich grösser ist als die vermeintliche Aehnlichkeit mit amerikanischen Thonbildern. Vielleicht kennt Herr Reinach mexicanische oder peruanische Figuren, welche diesen beiden Butmirköpfen ähneln, mir sind keine solchen bekannt. Aber wenn es auch einzelne solche

---

[1]) Nach Radimský (Verhandl. der Berliner Anthr. Gesellsch. 1895, S. 298) sind im Jahre 1895 „zwei schwarze, ganz ähnlich wie bei den früheren deformirte Töpfe“ (soll heissen „Köpfe“) „von schöner Arbeit“ gefunden worden. Ich weiss nicht, welche Stücke der seither verstorbene erste Leiter der Ausgrabungen von Butmir damit gemeint hat. Was er aber hier nach Virchow's Vorgang als Deformation der Köpfe bezeichnet, ist meiner Meinung nach nur der Stil dieser plastischen Arbeiten: die lappenförmige Bildung von Schädel und Gesicht, welche keineswegs auf naturalistische Nachahmung in Wirklichkeit künstlich missbildeter Menschenköpfe zurückgeht.

amerikanische Idole geben sollte, so scheint mir doch die Behauptung kühn, dass „die Mehrzahl der Archäologen“ dieses Köpfchen für amerikanisch erklärt haben würden, wenn es ihnen allein und ohne Fundangabe präsentirt worden wäre. Und noch dazu „ohne Schwanken“! Was soll überdies jene Behauptung? Versteht Herr Reinach unter „Archäologen“ Orientalisten und Classicisten, so würden sich dieselben in ihrer Mehrzahl wohl kein so strictes Urtheil über Gegenstände unbekannter Provenienz erlauben. Sie würden höchstens darin übereinstimmen, dass dieselben weder orientalische noch classisch-griechische Arbeiten seien; eine weitergehende Bestimmung würden sie gewiss unterlassen. Das Erstere wäre aber ganz richtig, und soweit befinden wir uns in voller Uebereinstimmung mit Herrn Reinach und seinen Archäologen. Meint er unter den Letzteren jedoch Amerikanisten, so darf man sehr zweifeln, ob die Mehrzahl dieser Gelehrten jene Köpfchen ohneweiters für altamerikanisch erklären würden. Denn sie müssten, wenn das Urtheil irgend einen Werth haben sollte, aus der vorcolumbischen Zeit Amerikas stammen. Was nach dieser Zeit zum Theil als offenkundige Fälschung in den alten Culturgebieten Amerikas in Thon gebildet worden ist, kommt hier nicht in Betracht.

Die Butmirfiguren, theils langbekleidete, theils nackte Frauengestalten, stammen nicht aus Gräbern, sondern aus Hütten. Sie sind wahrscheinlich anzusehen als die Laren oder Hausgötzen, unter deren besonderen Schutz die Bewohner der Station sich selbst und die von ihnen betriebene Fabrikation der Steinbeile und anderen Steinwerkzeuge stellten. Bei der Schwierigkeit der Arbeit in hartem Gestein, bei der steten Gefahr des Misslingens, wovon viele verhauene und zersprungene Stücke Zeugniss ablegen, mochte es vielleicht nöthig scheinen, dass jeder Arbeiter seine Schutzgottheit bei sich hatte. So mag man hypothetisch das Vorkommen so vieler Thonbildwerke an einem industrieller Arbeit in anderem Material gewidmeten Platze erklären. Butmir ist in gewisser Beziehung eine Ausnahmserscheinung unter den neolithischen Fundstätten, und eine Ausnahme bildet auch das häufige Vorkommen plastischer Thonarbeiten. Auch die Thonfiguren aus dem Laibacher Moor und anderen Pfahlbauten, aus Cucuteni, Tordos und Troja sind in Ansiedlungsstätten gefunden worden. Wenn nun andere Thonfiguren in Gräbern vorkommen, in thrakischen Tumulis, in ostgalizischen Flachgräbern, in Steinkistengräbern der griechischen Inseln, so wird man annehmen dürfen, dass das Grab einfach als Haus des Todten betrachtet und mit Allem ausgestattet wurde, was für das Heim des Lebenden unerlässlich schien. Dazu gehört die Hauptgottheit, welche nach den angeführten Beispielen vorzugsweise als Stamm- und Familienmutter gedacht war. Auch in den Gräbern der alten Indianer Mexicos finden sich vorwiegend weibliche Idole, zum Theil von grosser Aehnlichkeit mit primitiven weiblichen Thonfiguren Europas. Namentlich die Haltung der unterhalb der Brüste auf den Leib gelegten Arme erinnert an Cypern und Troja.[1] Nichts an diesen altamerikanischen Thonfiguren steht aber auf gleicher Höhe wie die besten Arbeiten von Butmir.

[1]) Vgl. Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien II, Nr. 5, Taf. I, Fig. 2, 5.

In der von mehreren hervorragenden Prähistorikern in Sarajevo 1894 bestrittenen Discussion über die Funde von Butmir[1]) hat sich Virchow für die Wahrscheinlichkeit südländischen, vom adriatischen Meere her auf das Binnenland geübten Einflusses ausgesprochen.[2]) Auch Montelius anerkennt orientalischen Einfluss in Butmir. Dieser Auffassung ist Reinach entgegengetreten; auch er erkennt jedoch intime Analogien zwischen den Butmirfunden und der mykenischen Kunst. Mortillet, welcher diese Beziehungen nicht anerkennt, meint aber wieder, dass die Butmirfiguren zu der Bemerkung Anlass geben, dass derlei plastische Versuche früher und häufiger in Osteuropa vorkommen als im Westen. Er findet die bosnischen, ungarischen und krainischen Thonstatuetten vorgeschrittener als die der oberitalischen Terramaren und der Pfahlbauten im Mondsee, in der Schweiz und in Savoyen. So vereinigen sich doch alle Einzelansichten zu der Auffassung, dass wir hier keinen völlig spontanen Kunstaufschwung erblicken dürfen. Nach Evans hätten sich an jenen Orten, wo, wie in Butmir, Spiraldecoration und Thonplastik nebeneinander vorkommen, mykenische Einflüsse (in der ersteren) und spontane europäische Kunstregungen (in der letzteren) gekreuzt oder begegnet. Ist es nicht viel natürlicher anzunehmen, dass diese beiden künstlerischen Elemente Hand in Hand ihren Weg von Süd nach Nord zurückgelegt haben? Auch die stratigraphischen Verhältnisse Butmirs sind hier zu Rathe zu ziehen. Im Jahre 1895 wurde die Abgrabung in drei Horizonten vorgenommen, und dabei ergab sich, dass die charakteristischen Steinfunde in allen drei Stufen gleich, in der obersten jedoch am zahlreichsten waren. Thönerne Thier- und Menschenfiguren, sowie die mit schönen Spiralen verzierten Topfscherben fanden sich zumeist im untersten Drittel, seltener im mittleren; im obersten fehlten sie ganz. Die Topfscherben des obersten Drittels zeigten im Gegensatz zur feinen Ornamentirung der tiefer liegenden Bruchstücke nur rohe Strichverzierungen und aufgesetzte, verschieden getupfte Randleisten. Dies lehrt, dass die Station von Butmir in ihrer ältesten Zeit, vielleicht um 1500 v. Chr., mykenische Einflüsse erfuhr, deren Nachwirkung später erlosch, während der fabriksmässige Betrieb der Steinmanufactur dann erst seinen Aufschwung nahm.[3])

Gefässmalerei, wie auch die Kenntniss der Drehscheibe, fehlt in Butmir völlig. Durch den Mangel der ersteren unterscheidet sich die dortige Töpferei einerseits von der mykenischen, andererseits von der jener mykenisch beeinflussten Stationen, wo, wie in Cucuteni, Tordos, Schipenitz und den ostgalizischen Fundorten mykenisirende Muster in Farben ausgeführt sind. Doch veranlasste

[1]) Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1895, S. 41 f.

[2]) Zeitschr. f. Ethnol. XXVII, 1895, S. 180, äussert sich Virchow über Butmir: „Schwerlich ist die ganze Kunst der Keramik an dieser Stelle erfunden worden. Wenn sie daselbst auch mit Geschick und Erfolg geübt wurde, so müssen doch die Muster und Methoden importirt worden sein; dafür sprechen die vielen Parallelen, welche sich für jedes einzelne Muster nachweisen lassen."

[3]) Doch wurden einzelne ganz rohe und etwas bessere Idole auch 50—80 Cm. über dem Boden und Topfscherben mit Spiralverzierungen hie und da im mittleren Drittel gefunden. Die merkwürdige weibliche Figur mit zapfenförmigen Glutäen stammt von der Grenze des oberen und mittleren Drittels, ist also verhältnissmässig jung.

mich die Betrachtung der eingeschnittenen Ornamente der Butmirgefässe[1]) zu der Bemerkung, dass „in dieser ganzen zum Theil offenbar degenerirten Decoration die Nachahmung aufgemalter Muster vorliege, wobei der Abstich zwischen Grund- und Deckfarbe durch Punktirung oder Strichelung einzelner Theile des Systems nachgebildet werden soll". Dieser Vermuthung ist A. Götze,[2]) derzeit wohl einer der besten Kenner der neolithischen Keramik Mitteleuropas, beigetreten. Er fügt hinzu, dass, wenn man für die betreffenden Ornamente von Butmir die Vorbilder auf bemalten Gefässen sucht, auch die Ornamente der gesammten „Bandkeramik" (Mitteleuropas) auf ebensolche zurückgeführt werden müssen, da erstere mit letzteren identisch seien. „Natürlich ist nicht gemeint, dass jedes eingeschnittene Bandornament nach einer bemalten Vorlage hergestellt sei, sondern dass sich die Mode im Ganzen vielleicht aus der Gefässmalerei entwickelt hat." Da sich nun, abgesehen von der oben gedachten galizisch-bukowinischen Gruppe, eigentliche Gefässmalerei in der bekannten neolithischen Keramik nicht finde, müssten die supponirten gemalten Vorbilder ausserhalb des mitteleuropäischen Culturkreises der jüngeren Steinzeit gesucht werden, „und zwar", meint Götze, „weisen die Spuren nach dem Südosten. Hoffentlich gelingt es bald, von Butmir eine feste Brücke nach dem Orient herzustellen". Ich selbst habe (Butmir, S. 22) darauf hingewiesen, dass in hervorragenden Werken der mykenischen Kunst Verschmelzungen der Spiraldecoration mit geradlinigen geometrischen Mustern vorkommen. Die Halbsäulen am Portal des „Atreusschatzhauses"[3]) sind am Schafte mit Zickzackbändern, am Capitäl mit ineinander stehenden Rautenfiguren verziert, während fortlaufende Spiralen an beiden Stellen die Bänder von dem Grunde abheben. In den Malereien der Vasenscherben vom Dromos des „Schatzhauses" beim Löwenthor[4]) sind Rhomben und Dreiecke mit einem primitiven Mäander und einem wahrscheinlich spiraligen Bogenmuster verziert, worin auch Brunn (l. c., S. 58 f.) einen Kampf des mykenischen mit dem geometrischen Stilprincip erblickt. Es scheint, dass in der mykenischen Culturgruppe selbst die höhere Ausbildung des geometrischen Stils und die erste Anwendung desselben auf die Gefässmalerei erfolgte, wodurch die nur in Ritztechnik arbeitende neolithische Keramik Mitteleuropas jene neuen Impulse erhielt, die wir jetzt in Butmir als südöstliche anerkennen müssen. Doch das sind Verhältnisse, deren Betrachtung nicht zur Geschichte der Plastik gehört und welche im nächsten, der Zeichnung dieser Periode gewidmeten Buche eingehender dargestellt werden sollen.

III. Italien und die Pfahlbauregion.

Dem ägäischen Ausgangsgebiet und den unmittelbar nördlich darüber gelagerten thrakisch-illyrischen Ländern schliesst sich als dritter Theil der keramischen Zone die Pfahlbauregion unseres Continents an, welche sich von

[1]) Die neolithische Station von Butmir, S. 21.
[2]) „Neolithische Fragen", Globus, LXIII, Nr. 6.
[3]) Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 24, Fig. 17.
[4]) Vgl. bes. Schliemann, „Mykenä", Taf. IX, Fig. 197.

Krain bis Savoyen und von den Apenninen bis zu den nördlichen Voralpenseen erstreckt. In diesem ganzen Gebiet sind keramische Bildwerke aus früher Zeit gefunden worden, aber sie bilden da ziemlich grosse Seltenheiten, und was vor Allem bemerkenswerth erscheint, die Verbreitung derselben in Europa reicht über diese dritte Gegend direct nördlich und westlich nirgends hinaus. Die Antriebe zu solcher Art Kunstthätigkeit waren also hier viel schwächer als im Osten und hielten sich innerhalb der räumlichen Grenzen der Pfahlbaucultur.

Nur im Süden der bezeichneten Region, d. i. in Italien, treffen wir noch Thonbildwerke, die ein gleich hohes Alter beanspruchen dürfen, und es mag gestattet sein, diese Funde hier zu nennen, da sie als Westwirkungen der ägäischen Cultur unter denselben Gesichtspunkt fallen wie die Arbeiten der Pfahlbauregion.



Fig. 57. Mittelbruchstück einer flachen bemalten Thonfigur aus Finalmarina, Ligurien, $^2/_3$ n. Gr.

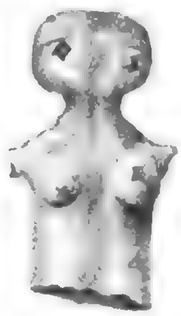


Fig. 58. Obere Hälfte einer Thonfigur aus Finalmarina, $^2/_3$ n. Gr.

In der mykenischen Stufe der Nekropole von Thapsos auf Sicilien fand Orsi ein den rohesten Butmirfiguren verwandtes weibliches Thonidol.[1]) Man kann im Zweifel sein, ob die vorne an dem flachen, unten stempelförmigen Gebilde angesetzten Stümpfe Brüste oder Arme vorstellen sollen; wahrscheinlicher ist das Erstere. An Stelle des Kopfes erscheint blos ein bogenförmiger Abschluss mit einer Durchbohrung zum Anhängen der Figur, welche nur 5·5 Cm. lang ist. In derselben Gräberstufe fanden sich bankförmige kleine Thongeräthe,[2]) vielleicht zum Aufstellen solcher Idole, ferner kindliche Versuche, die Menschengestalt (l. c. IV, Fig. 7), Vögel (Fig. 14 und Taf. V, Fig. 5), sowie Säugethiere (V, Fig. 11) durch Kratzlinien auf den Thongefässen darzustellen. Trotz der Roheit dieser Zeichnungen ist nicht zu zweifeln, dass sie durch Imitation fremder Vorbilder veranlasst wurden.

Aus der Grabgrotte von Villafrati bei Palermo[3]) stammt eine bemalte Thonfigur. Die Grotta delle arene candide bei Finalmarina in Ligurien lieferte das flache und rundliche Mittelstück einer bemalten Thonfigur,[4]) die keine Arme, aber stark ausgeprägte weibliche Brüste besass. Die Aehnlichkeit mit dem kretischen Marmoridol: Evans, „Cretan Pictographs“, S. 126, Fig. 130, ist schlagend. Ein zweites Stück aus derselben Höhle[5]) ist etwas vollständiger erhalten und hatte auch Arme oder Armstümpfe; es ist ebenfalls weiblich. Diese

[1]) Mon. ant. Acc. Linc. VII, 1895, Taf. IV, Fig. 1.

[2]) L. c., Fig. 9; Taf. V, Fig. 10, 13.

[3]) Ich kenne keine Publication dieses Fundes, den Evans auch in dem Buche „Cretan Pictographs“ etc., S. 130, Anm. 26, ohne Quellenangabe citirt.

[4]) Hier Fig. 57 nach Issel, „Liguria geologica e preistorica“, Taf. XXVIII, Fig. 14.

[5]) Hier Fig. 58 nach Issel, l. c., Fig. 11.



Fig. 61.
Hohlfigur, 2/3 n. Gr.

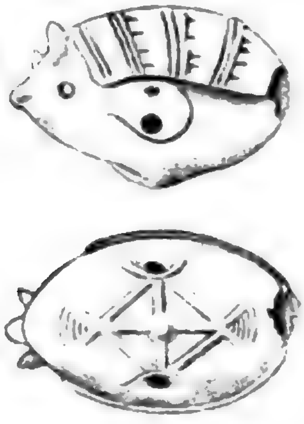


Fig. 59 und 60.
Hohle Thierfigur,
1/1 n. Gr.

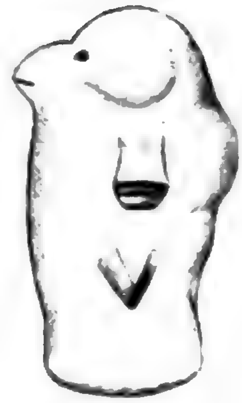


Fig. 62.
Hohlfigur, 2/3 n. Gr.

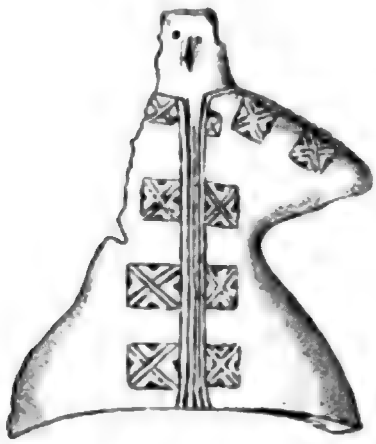


Fig. 63. Hohlfigur, 1/4 n. Gr.

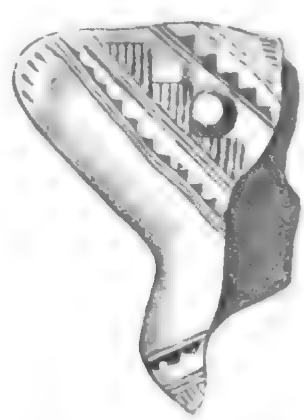


Fig. 64.
Hohlfigur, 1/3 n. Gr.

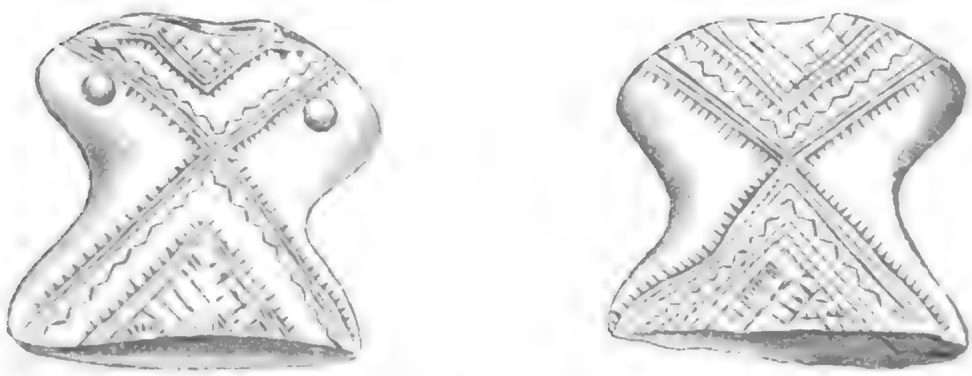


Fig. 65 und 66. Flachfigur, 2/5 n. Gr.

Fig. 59—66. Neolithische Thonfiguren aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor.

ligurischen Höhlenfunde dürfen vielleicht direct an die verwandten Erscheinungen in der westlichen Pfahlbauregion angeknüpft werden.

Wenn wir nun in die letztere selbst übergehen, stossen wir zunächst auf die spärlichen und äusserst rohen thönernen Thierfiguren in den Terramaren des

westlichen Oberitalien.[1]) Helbig betont ihren primitiven Charakter und erklärt sie für Spielzeug, was sie wohl kaum waren; doch gehören sie zu den unförmlichsten Thonfiguren, welche je geschaffen worden sind. Unter den Seedörfern der Alpenzone steht der östlichste hier zu nennende Fundort, der **Pfahlbau im Laibacher Moor**, an Zahl, Mannigfaltigkeit und feinerer Ausstattung der Thonfiguren (durch Kratzlinien) allen übrigen voran. Wir verweisen auf unsere Abbildungen Fig. 59—66.[2]) Fig. 59 und 60 ist eine hohle, oberhalb der Basis zweimal durchbohrte Thierfigur, etwa ein Schwein, mit geometrischer Zeichnung auf Rücken und Bauch. Das Stück misst nur 3·5 Cm. Länge, kann also zum Anhängen als Klapperschmuck (eines Schamanen?) gedient haben. Auf die Aehnlichkeit einer troischen Thonfigur (Schliemann, „Ilios", Fig. 245) hat Reinach (L'Anthr. VII, S. 173 f.) hingewiesen. Fig. 61 und 62 ist eine ebenfalls hohle, 6·2 Cm. lange Menschenfigur mit schnabelförmigem Gesicht. Fig. 63 eine viel deutlichere Menschengestalt, welche eine Art von Gefäss bildete, dessen elliptischer Boden etwa in der Leibesmitte die Figur abschloss. An dem Ende des erhaltenen breiten Armstumpfes sind wie an einigen Bruchstücken von Butmir die Finger angedeutet. Vom Hals zum unteren Ende und längs der Armstümpfe herab zu den Händen laufen die Säume eines gestickten Gewandes, in welches die Figur gekleidet ist. Dieses Bildwerk ist 19 Cm. hoch. Fig. 64 zeigt uns das Bruchstück einer ähnlichen Hohlgestalt mit Fingerstrichen am Ende des Armstumpfes und einer Brustwarze auf der geometrisch verzierten Vorderfläche (Länge 12·5 Cm.). Nicht hohl, sondern voll und flach ist endlich das Fig. 65 und 66 von vorn und rückwärts abgebildete, 10 Cm. lange Bruchstück einer weiblichen Gestalt, deren Kopf abgebrochen ist, die aber keine untere Körperhälfte besass. Ueber Brust und Rücken laufen Kreuzbänder, in deren oberem und unterem Dreieckfeld weitere Verzierungen angebracht sind. Die Laibacher Pfahlbau-Thonfiguren erwecken gewiss nicht den Eindruck, dass sie als Spielzeug angefertigt worden seien; vielmehr scheinen sie zu schamanistischen Zwecken, zur Lärmerzeugung oder zur Aufnahme irgend welcher Zaubermittel gedient zu haben und deshalb hohl gebildet zu sein. Mit den goldenen Klapperblechen, die zahlreich als Schmuckanhängsel im grossen Schatze der „zweiten Stadt" von Hissarlik erscheinen, zeigen sie im Schema eine gewisse Aehnlichkeit. Eine Hauptsache ist, dass sie bekleidet gedacht sind und auf den Ausdruck der Bekleidung Sorgfalt verwendet wird. Eine gewisse Aehnlichkeit des kleinköpfigen Idols, Fig. 63, mit einer tirynthischen Figur[3]) hat schon Reinach[4]) bemerkt. Den Platz, welchen Reinach in seinem System l. c. S. 39 den beiden Laibacher Thonfiguren Fig. 63 und 64 gibt (zwischen troischen Steinidolen und thrakischen Nacktfiguren), halten wir für sehr unglücklich gewählt.

[1]) Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. XIX, Fig. 19, 20; Taf. XXIII, Fig. 13; Helbig, Italiker, Taf. I, Fig. 4.

[2]) Nach Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien VIII, Taf. II, Fig. 8, 10; III, Fig. 12—14, welche leider keine guten Vorstellungen der Originalien gewähren.

[3]) Schliemann, „Tiryns", Fig. 159.

[4]) La Sculpture en Europe, S. 48.

Die Laibacher Thonfiguren stammen wie die Butmirfiguren aus der reinen Steinzeit und erscheinen neben einer sehr hochentwickelten neolithischen Bandkeramik, in welcher zwar kreisförmige Verzierungen,[1] aber keine eigentlichen Spiralen vorkommen.

Der Pfahlbau im Mondsee ist dagegen eine Fundstelle etwas jüngeren Datums, in welcher das Spiralornament auf Thongefässen und in Kupferdrähten bereits Eingang gefunden hat.[2] Hier fanden sich denn auch sechs 4·5—8 Cm. lange Thonfiguren von Rindern und vielleicht noch anderen Thieren, ähnlich den rohen Terramara-Bildwerken, aber etwas lebendiger in der Bewegung.[3] Much, l. c., S. 183 f. glaubt ausser dem Rind noch das Schwein, den Hund und vielleicht auch die Ziege zu erkennen; diese Annahmen sind aber ganz unsicher. „Die Augen,“ sagt er, „sind bei keinem dieser Stücke angedeutet, die Ohren nur bei dem Hunde und Schweine kenntlich; über dem Rücken läuft ein scharfer Kamm, der Schweif ist bei zweien wahrscheinlich durch ein eingestecktes Holzstückchen dargestellt gewesen, da sich an der betreffenden Stelle eine Vertiefung, offenbar zur Aufnahme eines solchen, befindet, und in gleicher Weise ist das Geschlecht bei dem Hunde ausgedrückt worden.“ Diese Details erinnern an die oben erwähnten Merkmale der seltenen Thierfiguren von Butmir.

Weiter nach Westen vorschreitend gelangen wir aus der Kupfer- in die reine Bronzezeit. In den Schweizer Pfahlbauten der letzteren Periode fehlen menschliche Thonfiguren bis jetzt noch völlig; dagegen kommen an einigen Orten Thierdarstellungen vor,[4] z. B. in Concise, Corcelettes und Auvernier.[5] Die Thiere sind so undeutlich, dass man nicht sicher sagen kann, ob einzelne davon ein Schwein, einen Maulwurf, einen Vogel darstellen. Im bronzezeitlichen Pfahlbau von Grésine im Lac du Bourget, Savoyen, sind aber wieder acht rohe menschliche Statuetten gefunden worden.[6] Zwei der Menschenfiguren (Chantre, l. c., Fig. 7 und 8, die übrigen sind nicht abgebildet) haben kurze Arm- und Beinstümpfe, einen zapfenförmigen Kopf und über der Trennung der Beine eine ovale Grube, welche den Nabel oder die Vulva andeuten soll. Chantre meint „leur rassemblance avec les bonshommes en pain de safran des boulangers de la Savoie semble indiquer des jouets d'enfants“. Dieser Schluss ist völlig falsch, wie gerade die Vergleichung mit Figuren aus Brotteig bei Berücksichtigung des Ursprungs dieser Sitte hätte lehren können. Denn die essbaren Bildwerke sind Substitutionen für Opfermenschen und Opferthiere. Die ersteren sind im Gewande der Gottheit, der sie geheiligt waren, dargestellt; sie sind „die Götter, die man isst“. Die Thieropfer erscheinen in

[1] Vgl. z. B. Much, „Atlas“, Taf. XI, Fig. 2, 14.

[2] Much, Die Kupferzeit², S. 33 f., Fig. 32, 33; S. 14, Fig. 15—17.

[3] Vgl. die Abbildungen Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien, VI, Taf. IV, Fig. 15, 17, 19, 21.

[4] Vgl. Forrer, Antiqua 1888, S. 4 f.

[5] Corcelettes: Gross, Protohelvètes, Taf. XXVI, Fig. 65; Antiqua 1884, S. 23; L'Anthr. VII, S. 174, Fig. 355. Auvernier: Keller, Pfahlbauten, V. Bericht, Taf. XV, Fig. 3; VII. Bericht, Taf. XIX, Fig. 1, 2; Gross, l. c., S. 26, Fig. 71; Antiqua 1884, S. 22; L'Anthr. VII, S. 174, Fig. 363 f.

[6] Chantre, Etudes paléoethnol., âge du bronze, Taf. LXXI, Fig. 7—10; Mortillet, Musée préhist., Taf. XCI, Fig. 1112; Antiqua 1888, Taf. II, Fig. 6; L'Anthr. VI, S. 299, Fig. 243.

gleicher Abbreviatur aus Teigmasse wie aus dauernden Stoffen: die Martinikipfel (Hörner des „Martinsochsen") unterscheiden sich in der Form nicht wesentlich von den steinernen Hörnergebilden der Schweizer Pfahlbauten. An dem Stücke von Grésine, l. c., Fig. 7, sieht man noch Reste der weiblichen Brüste. Die beiden Figuren, l. c., Fig. 9 und 10, sind anders gebildet und erinnern an die Thonfiguren von Ripač in Bosnien. Sie haben abstehende Ohren, spitze Nase, Armstümpfe, hochsitzende Brustwarzen, vorspringenden Nabel oder Penis, darunter ein Paar Zapfen (Testikeln?) und nach vorne gewendete Beinstümpfe. Man sieht nicht recht, ob die Gestalten männlich oder weiblich sein sollen. Chantre hält sie für Thierfiguren, vielleicht Bären. Damit ist ihre Unförmlichkeit genügend charakterisirt.

Mit diesen Bildwerken sind wir am westlichen Ende der Verbreitung der neolithischen und bronzezeitlichen Thonplastik angelangt und haben es fortan, wenn wir weiter gegen den atlantischen Ocean vorschreiten, mit Arbeiten in anderem Material zu thun, deren Ursprung und Bedeutung eine eigene Betrachtung erfordern.

IV. Der Westen.

Italien und die Pfahlbauregion zeigten uns die westliche Verbreitung der ältesten keramischen Plastik. Darüber hinaus liegen Spanien, Frankreich, England und Irland mit ganz anderen Denkmälern. Einiges aus dem westlichen Mittelmeerbecken wurde schon genannt: eigenthümliche Steinfiguren aus Malta, zu welchen kürzlich Analogien in Oberägypten nachgewiesen wurden,[1]) ferner Steinidole aus kupferzeitlichen Schichten Spaniens,[2]) ähnlich den troischen Götzenbildern rohester Arbeit. Es scheinen hier Einflüsse gewaltet zu haben, welche wie im östlichen Becken des Mittelmeeres ihren Weg von Süd nach Nord nahmen. In seiner natürlichen Verlängerung führt dieser Weg nach Frankreich und an den Küsten des Oceans nach England und Irland.

Diese westlichen Länder stehen in einem bestimmten Gegensatz zur keramischen Zone Mitteleuropas. Hier ist die Region der „Dolmen" und „Menhirs", welche in Frankreich auch mehrere Gruppen plastischer Steinbildwerke umfasst. Es hat etwas Ueberraschendes, wenn man nach Durchwanderung einer so ausgedehnten steinbildlichen Zone, wie wir sie im näheren und ferneren Anschluss an den gebenden Südosten kennen gelernt haben, jetzt im Westen eine Region mit Steinbildwerken betritt, welche ihrer monumentalen Natur nach höher zu stehen scheinen als die bisher betrachteten Thongötzen und thönernen Thierfiguren. Allein das Ueberraschende dieses ersten Eindruckes schwindet bei einiger Ueberlegung. Die Thonplastik ist offenbar eine vorgeschrittene Kunst, in welcher man zwischen Rohmaterial und Kunstform unterscheiden muss; d. h. die letztere ist im Stoff selbst nicht von der Natur gegeben, angedeutet, vorgebildet, weshalb in so vielen Ländern Thongefässe erzeugt wurden

[1]) Siehe oben S. 191 f.

[2]) Siehe oben S. 127, Anm. 1.

(und noch erzeugt werden), ohne dass es zur Entwicklung einer figuralen Thonplastik kam.

Ein ganz anderes Material ist der Stein und, wenn wir von völlig Verschwundenem nicht ganz absehen wollen, theilweise auch das Holz. Hier fällt, wie die Kunsthistoriker längst bemerkt haben, Rohmaterial und Kunstgestalt am Anfang der Entwicklung noch zusammen; „das noch ungeformte Material gibt auch schon die ganze Kunstform“. Menschen, die bei der Besiedlung eines neuen Ortes einen seltsam geformten Felsen oder Baum vorfanden, mochten leicht im reinen Naturgebilde eine Gottheit, später ein von Götterhand geformtes Bildwerk sehen. Wagt sich die Menschenhand an eine solche Naturgestalt, so ist diese Plastik echt urthümlich. Der Kunstantheil an der Naturform besteht anfangs vielleicht nur in der Aufrichtung oder Uebertragung, in der Schmückung und Verehrung des Fundes. Zur vergänglichen Schmückung tritt unter Umständen die dauerhaftere Ausarbeitung der Form, die regelmässigere Gestaltung, die Ausführung einzelner Theile — Gesichtszüge, Attribute — mit dem nachhelfenden Meissel. Was früher nur die Phantasie gesehen, will man auch in einbildungslosen Stunden gewahr werden lassen.

Gallien und Britannien sind die classischen Länder der „Menhirs“, der aufgerichteten rohen Steinsäulen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Urbildwerke dort in den orientfernsten Ländern Europas nur länger im Gebrauch gestanden sind als in anderen Theilen unseres Continents, und dass sie deshalb dort häufiger angetroffen werden als anderwärts. Einst war der Cultus roher Stein- und Baumsäulen wohl über ganz Europa gleichmässig verbreitet; es ist möglich, dass ihm durch andere Bildformen im Osten ein Abbruch geschah, den er im Westen nicht erfuhr. In Frankreich und Grossbritannien, dann in Skandinavien begegnen wir auch jenen eigenthümlichen Zeichnungen auf Steinplatten und Felswänden, wovon im nächsten Buche weiter die Rede sein soll.

Einflüsse von Südosten her scheinen hier schon durch die Art der Denkmäler ausgeschlossen, und auch südlicher Einwirkungen, die von Afrika über Spanien sich geltend gemacht hätten, scheint es nicht zu bedürfen. Wenn wir aber auch in der Hauptsache ohne die Annahme der letzteren auskommen können, so bleibt doch zu erwägen, ob solche südliche Einflüsse nicht dennoch mitgewirkt haben und in ihren Spuren sich noch erkennen lassen. Wir werden bestimmte Zeugnisse dafür gewinnen. Vorher aber mag eine Classe architektonischer Denkmäler in Betracht gezogen werden, welche man wiederholt für den Nachweis solcher Beziehungen verwendet hat. Es sind dies die „Dolmen“ oder „Dysse“, aus grossen Steinblöcken erbaute Kammern mit (anfangs nur) einem Deckstein, welche als Gräber dienten und wahrscheinlich den Wohnungen Lebender nachgebildet sind. Schon vor vielen Jahren hat Bonstetten die eigenthümliche Verbreitung dieser Grabbauten in Europa durch die Wanderung eines Volkes zu erklären versucht, welches diese Grabform überall dort zurückgelassen habe, wohin es gekommen sei. Die Richtung dieses Zuges ging nach seiner Meinung von Südost nach Nordwest und dann im Bogen wieder nach Südwest, wodurch die Dolmenländer von Indien und Skandinavien bis Nordafrika miteinander verknüpft wurden. Diese Auffassung hat heute wohl keine Anhänger mehr.

Besser gegründet ist der Gedanke, welchen jetzt Montelius vertritt.[1]) Nach Montelius lassen sich die Steinkammergräber von Indien aus längs dem südlichen Saume des Mittelmeeres über Syrien, Nordafrika, durch Spanien, Portugal, Frankreich nach den britischen Inseln und weiter längs der Nordseeküste bis nach Norddeutschland, Dänemark und dem südlichen Schweden verfolgen. In Norddeutschland östlich der Elbe reichen sie nicht weiter südlich als in die Mark Brandenburg. Oestlich der Oder erscheinen sie dann in veränderter Form. Montelius ist nicht der Meinung, dass diese Grabbauten von einem bestimmten Volk oder einer bestimmten Rasse herrühren. Er lehnt auch die früher einmal ausgesprochene Ansicht ab, dass die Verbreitung der Dolmen uns den Weg zeige, auf dem die Arier nach Nordeuropa gelangt seien. Denn Europa hatte damals bereits seine arische Bevölkerung. In Syrien und Nordafrika können die Dolmenerbauer keine Arier gewesen sein, und wenn die arischen Völker sämmtlich Dolmenerbauer gewesen wären, dürften diese Bauten in Griechenland und dem Donaugebiet nicht gänzlich fehlen.

Eine Hauptsache ist, dass am Anfange der jüngeren Steinzeit in Europa noch nirgends Dolmen erscheinen. Montelius übersetzt diese Thatsache in die erklärenden Worte, dass der Einfluss östlicher und südlicher, höher entwickelter Culturen noch nicht den Beginn der neolithischen Periode, sondern erst den Ausgang derselben bezeichne. Nach ihm hat sich der Gebrauch der Steinkammergräber aus dem Morgenlande längs der Nordküste Afrikas nach Europa und hier bis nach Skandinavien fortgepflanzt. Da sie im letzteren Gebiete seiner Chronologie zufolge lange vor 2000 v. Chr. allgemein im Gebrauche standen, muss diese Grabform im Südwesten Europas noch viel höher hinauf datirt werden, etwa um 3000 v. Chr. Die Frage der absoluten Zeitstellung kann hier unerörtert bleiben; wir halten die erwähnten Ansetzungen für zu hoch, dagegen die Annahme, dass die Dolmen Europas einer südnördlichen Culturströmung (nicht Volksbewegung) ihren Ursprung verdanken, für durchaus richtig.

Es ist leicht, dieser Annahme mit der Bemerkung entgegenzutreten, dass die megalithischen Bauwerke keine specifisch-orientalische Kunstform aus dem Kreise der höheren, historischen Cultur des Morgenlandes vertreten. Aber so ist es auch nicht gemeint. Der Orient ist nicht nur die Heimat jener allbekannten höheren Kunstformen; er umschloss, wie noch heute, auch allerlei primitive Volksbestandtheile und Culturelemente, dergleichen uns ein Seitenblick aus dem ägäischen Kunstkreise in Aegypten gezeigt hat. Gerade das Zwischengebiet zwischen dem Nilland und Westeuropa, Libyen nämlich, ist aber das der afrikanischen Dolmenerbauer. Wie weit etwa libysche Seefahrer oder andere Südländer — als Gold-, Zinn- und Bernsteinhändler — ihre Todten in der Fremde nach heimischer Sitte bestatteten und dadurch die Nachahmung der Eingebornen erweckten, lässt sich allerdings heute nicht mehr ausmachen. Aber auf diese oder ähnliche Art kann die neue Sitte eingedrungen sein und sich allmälig weithin Bahn gebrochen haben. Da wäre es denn derselbe Einfluss gewesen, welcher gleichzeitig zu jener rohen Steinplastik führte, die wir

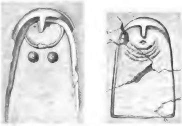
[1]) „Der Orient und Europa" I. (Antiquarisk Tidskr. f. Sverige XIII, S. 1.)

an mehreren Punkten Westeuropas antreffen, einer jüngeren Entwicklung der unförmlichen Menhirs, welcher ein weiterer Fortschritt nicht gefolgt ist.

In zwei getrennten Gebieten Frankreichs sind ungefähr um die gleiche Zeit, nämlich am Beginne der Metallstufe, weibliche Gottheiten in ganzen Figuren dargestellt worden. Die eine dieser Gruppen besteht nur aus drei Figuren. Es sind die Reliefs-en-creux in den Antegrotten der Kreidegrüfte des Thales von Petit-Morin.[1]) Sie gleichen Nachbildungen von Pfeilern, was sie vielleicht auch wirklich sind. Der Umriss ist zuckerhut- oder pilotenförmig. Constant ist nur die Andeutung der Nase und des Halsschmuckes. Die Figur von Courjeonnet (Fig. 67) hat mitten auf dem Leibe die Darstellung eines Steinbeiles mit starkem T-förmigem Schaft und kleiner, an einem Ende der horizontalen Hasta eingesetzter Klinge. Brüste, Mund und Augen fehlen. Die eine der beiden Figuren von Croizard (Fig. 68) hat punktförmige Augen, ein Halsband mit braunbemaltem Mittelstück (Bernstein?) und Brüste, aber keinen Mund. Die zweite Figur von Croizard (Fig. 69) aus einer anderen Grotte hat ein vierfaches Halsband und einen Mund, aber weder Augen noch Brüste. Vielleicht ist Einzelnes von dem Fehlenden einst durch Malerei ausgedrückt gewesen.


Fig. 67. Inneres der Kreidegruft von Courjeonnet.

Die zweite Gruppe ganzer weiblicher Figuren sind wirkliche Pfeiler oder vielmehr pfeilerförmige Steinplatten, welche auf beiden Seiten sculpirt sind.[2]) Die vier bestbekannten des Aveyron stammen von Saint-Sernin, Les Maurels und Pousthomy. Die Steinfigur von Saint-Sernin (s. oben S. 220, Fig. 51) hat die Form eines Zuckerhut- oder Glockendurchschnittes, ein winziges Gesicht, einen umfangreichen Halsschmuck aus vielen Reifen und oberhalb desselben, also wohl auf der unteren Gesichtshälfte, zwei Reihen horizontaler Striche, welche vielleicht eine Tätowirung oder Bemalung der Wangen vorstellen sollen. G. de Mortillet hält sie für Darstellung eines Gesichtsschleiers. Nach der Abbildung würde man


Fig. 68 und 69. Wandfiguren in Kreidegrüften von Croizard.

[1]) Marne, untersucht seit 1872 von J. de Baye; über die Literatur s. Reinach, La Sculpture en Europe S. 8, Anm. 1.

[2]) Reinach, l. c., S. 12, wo Anm. 1 die ältere Literatur verzeichnet ist. Dazu S. 185f. mit einigen nachträglichen Angaben.

am liebsten einen vorne offenen, mehrfachen und eng anliegenden Halsreifen von der Form des Bronzearmbandes aus Skåne, Schweden bei Montelius, Les temps préhist., Taf. VII, Fig. 6 annehmen. Die Zeit, frühestes Bronzealter des Nordens, circa 1700—1450 v. Chr. nach Montelius, würde dazu gut stimmen; auch liesse sich neben jenem Schmuckstück ein lose über die Brust herabhängender Halsschmuck noch wohl denken. Der Mund fehlt. Auf dem Leibe sind zunächst zwei Brüste, darunter zwei Hände angebracht, zwischen welchen ein gabelförmiger Gegenstand erscheint, der vielleicht von den Händen gehalten zu denken ist. Unter einem doppelten Gürtel sind die Beine und Gewandfalten dargestellt. Die Rückseite zeigt den Gürtel und die Verticalfalten des langen Gewandes.

Die Steinfigur von Les Maurels (Fig. 70 und 71) zeigt rückwärts und vorne den Doppelgürtel, vorne noch die Beine, die Hände und zwischen denselben einen schrägen Streifen mit einem Ring, dann vorne und rückwärts Details, welche ebenso schwer zu deuten sind wie der letztere Gegenstand. Ein Kopf ist nicht vorhanden; das Endchen Halsschmuck am oberen Rande genügt, um ihn zu vertreten. Der schräge Streif mit dem Ring wiederholt sich auf einem sehr ähnlichen Bildstein von Fraïsse (Hérault, Reinach l. c., S. 33, Fig. 81). Die beiden Figuren von Pousthomy haben ebenfalls keine Köpfe, dagegen Gürtel und von dem letzteren vorne wie ein Paar Fusssohlen herabhängende Beine. Auch hier erscheint wieder in etwas abweichender Form (keulenförmig) der schon bei anderen Figuren bemerkte Gegenstand, welchen die beiden Hände halten, und auf dem einen Steine über der linken Hand dieselbe kleine bogenförmige Figur wie an derselben Stelle des Steines von Les Maurels. Reinach hält dieses Object für eine Fibel, was wenig wahrscheinlich ist. Eher ist in demselben trotz der Kleinheit mit G. de Mortillet ein Bogen zu erkennen.

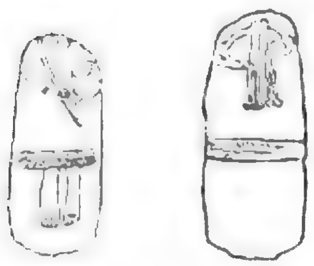


Fig. 70 und 71. Steinfigur von Les Maurels.

Aus drei Figuren besteht eine fernere Gruppe solcher Arbeiten im Departement Gard.[1]) Zwei derselben stammen aus einem Ganggrab (Tumulus mit Steinkammer und Corridor) am Orte Mas de l'Aveugle bei Collorgues, die dritte aus dem angrenzenden Gemeindegebiet von Castelnau-Valence. Es sind einfache Steinplatten, deren unterer Theil ganz leer gelassen ist, während in der oberen Hälfte gewisse Einzelheiten in plumpem Relief ungefähr an die Stelle hingesetzt sind, wo sie nach der Meinung des Bildners hingehörten. Auf allen drei Steinen ist das Gesicht durch eine T-Figur mit Augenpunkten neben der verticalen Hasta angegeben, der Mund fehlt regelmässig. Es ist unmöglich, darin nicht eine schlagende Uebereinstimmung mit der Gesichtsbildung troischer Frauenurnen und gewisser thönerner Statuetten von Butmir zu erkennen. Auf einem der Steine verlängert sich die horizontale Hasta beiderseits zu einem Bogen, der die Arme bildet; diese gehen also von den Augenbrauen aus. Unterhalb des

[1]) Reinach, l. c., S. 14, Anm. 1.

Gesichtes folgen die Einzelheiten und Attribute in verschiedener Weise aufeinander: bei 1. (Fig. 72) Brüste, Halsring (die Brüste sind also noch vom Halsring eingeschlossen), Arme, Beil oder Keule; bei 2. (Fig. 73) bumerangförmige Keule, Brüste, Arme; bei 3. (Fig. 74) ähnliche Keule, Dolch (horizontal), undeutliches Zeichen, vielleicht Vulva.

Reinach erinnert an hethitische Bildwerke, auf welchen er den Krummstab und ein dem Dolche ähnliches Determinativ der Gottheit wiederfindet.[1]) Diese Analogien sind viel weniger schlagend als die Uebereinstimmung des Dolches mit den ägyptischen Dolchen, welche Montelius[2]) zusammengestellt hat. Sie

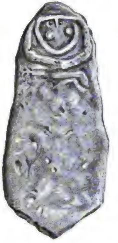


Fig. 72.



Fig. 74.

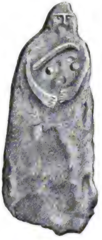


Fig. 73.

Fig. 72—74. Steinplatten-Figuren von Collorgues.

zeigen ganz denselben eigenthümlichen Griff wie der Dolch auf dem Steine von Castelnau-Valence. Auch irrt Reinach, wenn er an der rechten Seite unter dem Arme der von ihm (l. c., S. 16, Fig. 35) wiederholten Figur von Jasili-Kaïa[3]) ein Beil erkennt, das wohl nicht so getragen wurde. Es ist vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach auch hier das vorragende Griffende eines horizontal getragenen ägyptischen Dolches zu erkennen. Reinach würde allerdings auch diesen Dolch nicht als ägyptische Form anerkennen und die Frage stellen, ob er nicht vielmehr den Hyksos oder Hethiten angehöre. Für uns ist der Dolch in der Gürtelgegend der Steinfigur von Castelnau-Valence einfach eine orien-

[1]) L. c., S. 15f., Anm. 4.
[2]) L'Anthr. I, Taf. II, Fig. 9—12.
[3]) Perrot-Chipiez, IV, S. 639, Fig. 314.

talische, ägyptisch-syrische Waffe, die gewiss nicht von Frankreich aus ihren Weg ins Nilthal gefunden hat, sondern vom östlichen Mittelmeer aus auf Handelswegen sehr selten (da noch kein einziges Original in unserem Continent aufgefunden wurde) nach Westeuropa gelangte und hier als Kostbarkeit an einem Götterbild dargestellt wurde. Dabei ist allerdings zu bemerken, dass diese ägyptischen Bronzedolche, welche wohl sämmtlich aus Gräbern stammen, keine gewöhnlichen Gebrauchswaffen, sondern Ceremonialdolche sind. Das beweist die Gestalt des Griffes, welche sehr unhandlich ist und wahrscheinlich irgend eine symbolische Bedeutung hatte. Diese mag auch in den hethitischen Determinativen zum Ausdruck kommen.[1])

Die französischen Archäologen verweisen zur Vergleichung mit jenen ältesten Frauenstatuen auf die zuckerhutförmigen Steine eines ziemlich entlegenen Fundplatzes in Sardinien, welche ebenfalls durch weibliche Brüste als Frauenstatuen determinirt sind. „Il existe en Sardaigne,“ schreibt Reinach,[2]) „un cercle de pierres coniques munies de protubérances ressemblant à des seins (Assoc. franç. 1887, p. 289).“ Ebenso sagt Cartailhac:[3]) „C'est d'abord en Sardaigne ou un cercle de menhirs avec deux seins bien marqués en relief semble symboliser une ronde de fées.“ Nach Lamarmora[4]) finden sich bei mehreren „Gigantengräbern“ der Insel theils seitwärts, theils vor dem Eingange Reihen zuckerhutförmiger Steine, welche in einem Falle einen Halbkreis vor dem Grufteingange, also eine Art Bannkreis bilden. Diese Steine haben jedoch keine Frauenbrüste. Dagegen findet sich an der „Tamuli“ genannten Localität, anderthalb Reitstunden westlich von Macomer, ungefähr in der Mitte der Insel, ein Complex von Denkmälern, den ich im Jahre 1892 besuchte. Ich fand denselben ziemlich verschieden von der Ansicht und der Planskizze, welche Lamarmora[5]) gibt. Dicht am Fusse des kleinen Erdhügels im Felsterrain, den der alte kyklopische Thurm krönt, liegen fünf ebenso fest aus Trockenmauerwerk erbaute, länglich-viereckige Grabkammern mit flachgewölbter Decke und kleinem, oben von einer mächtigen Platte bedecktem Einschlupf. Sie sind mit wechselnder Orientirung in einer dichten Gruppe nahe dem Aufgang zum Thor des Nuraghs angelegt und fehlen auf dem Bilde Lamarmora's, können jedoch nicht später erbaut sein; denn sie unterscheiden sich als bombenfeste altersgraue Bauwerke echt kyklopischer Construction durchaus von dem neuen Mauerwerk, welches Hirten hier ebenfalls aus trockenen Bruchsteinen mehrfältig angelegt haben. Etwa fünfzig Schritte davon im ebenen bebauten Terrain stehen in einer geraden

[1]) Nach Sayce findet sich dasselbe in hethitischen Inschriften vor den Namen von Gottheiten. Damit übereinstimmend erscheint es in der Felssculptur von Jasili-Kaïa (Perrot-Chipiez, IV, S. 637, Fig. 313) als Vorzeichen oder in den Händen verschiedener auf Thieren stehender Götterfiguren, aber stets als Krönung verschieden geformter Zeichen, von welchen eines (vgl. l. c., S. 645, Fig. 321) einer armlosen Menschenfigur sehr ähnlich sieht. Vielleicht stellt es also ursprünglich einen Menschenkopf mit Nase und Augen vor.

[2]) L. c., S. 11, Anm. 4.

[3]) L'Anthr. V, S. 155.

[4]) Voyage en Sardaigne II, S. 10–20; vgl. „Atlas“, Taf. III.

[5]) L. c., Taf. III, Fig. 1 und 1bis; wiederholt von Perrot-Chipiez, IV, S. 47, Fig. 32 und S. 55, Fig. 36.

Reihe sechs zuckerhutförmige Steine von circa 1·50 M. Höhe. Die drei rechts befindlichen haben Frauenbrüste, die drei anderen sind vollkommen glatt. Hinter diesen Steinen erheben sich auf Lamarmora's Bilde zwei Bauwerke, bestehend aus je einem Hemicykel, einer Allée couverte und einer höheren Nische am rückwärtigen Ende. Von diesen Bauten habe ich nichts mehr angetroffen, und es ist möglich, dass sie bei der Errichtung der Trockenmauer, welche das Grundstück jetzt umzieht, zerstört worden sind. Wie dem aber auch sei, so finden wir, dass hier unter dem Schutz eines kyklopisch befestigten Stammhäuptlings- und Priestersitzes — denn das sind die Nuraghen wohl einst gewesen — Gräber und eine Reihe schematischer Götterbilder errichtet waren. Wenn von den letzteren die Hälfte als weiblich charakterisirt ist, so war die andere Hälfte vielleicht männlich gedacht, und es ist nicht unmöglich, dass hier eine Göttergruppe dargestellt war, wie die phönikischen Kabiren, welche aus einer gleichen Anzahl männlicher und weiblicher Gottheiten bestehen. Es darf auch erinnert werden, dass die Darstellungen phönikischer Tempel auf Münzen häufig drei aufgerichtete heilige Steine zeigen, und dass uns Gleiches in den Trilithen phönikischer Grabbauten begegnet. Die Steine von Tamuli sind demnach, wenngleich sie gewiss nicht von Phönikern aufgerichtet wurden, kaum etwas Originell-europäisches, so wenig als die Nuraghi mit ihrem festen Gewölbebau und ihrem unverwüstlichen Mauerpanzer.

Berücksichtigen wir dies und die Darstellung eines ägyptischen Bronzedolches auf einer französischen Steinbildsäule, so dürfen wir wohl sagen, dass schon die älteste statuarische Plastik in Westeuropa, etwa um die Mitte des zweiten Jahrtausends vor Christo, unter den Auspicien des Südens steht.

Aber auch abgesehen von der Ursprungsfrage sind die ältesten Steinbauten und Steinbildwerke Frankreichs Zeugnisse eines relativ hohen geistigen Aufschwunges. Wirft man von der Culturhöhe, welche sie bezeichnen, einen Blick in tiefere Regionen, so erkennt man eine Reihe überwundener Vorstufen, welche die Voraussetzung dieser Grabdenkmäler sind.

Ursprünglich liess der unstet hinter dem Wild einherziehende Jäger die menschliche Leiche einfach am Todesorte liegen oder warf sie in ein Gebüsch und kümmerte sich nicht weiter um sie. Höchstens bedeckte er sie mit Zweigen und Blättern oder legte einen schweren Stein auf ihre Brust, vielleicht in andeutender Nachahmung einer Zweighütte oder Felshöhle, wie sie den Lebenden zum Schlafen diente. Dann blieb der Ort bis zur völligen Verwesung verlassen. Bei Todesfällen in der nassen Jahreszeit räumte man die Höhle und überliess sie bis zum nächsten Winter dem Todten allein. So verfahren noch heute die Naturweddas auf Ceylon; so haben wir uns auch das Verhalten der paläolithischen Jägerstämme Westeuropas zu denken.

Zum Verlassen des Todesortes zwang den Jäger nicht nur der Verwesungsgeruch, sondern auch die Furcht vor der Seele des Todten. Zur Bannung der Seele sollte auch die Bedeckung der Leiche dienen, durch die man ihr einen Ruheplatz und zugleich eine feste Stätte anweisen wollte. Auch bei vorderindischen Primärstämmen finden wir die Bedeckung der Leiche oder des Grabes mit Zweigen; bei einigen Stämmen Australiens ist die Bedeckung

des Grabes mit schweren Gegenständen, z. B. Baumstämmen, und daneben mit Reisig, dem Hüttenmaterial des Jägers, üblich.

Bei der zuerst erwähnten Behandlung der Leichen musste man stets die Wahrnehmung machen, dass dieselben von Thieren aufgezehrt werden. Dadurch war die Seele des Todten in die Thiere übergegangen. Die Thierbestattung gewann als bestimmte Form des Begräbnisses Raum in dem menschlichen Bewusstsein und erhielt sich als solche bei verschiedenen Völkern der Erde bis in die jüngste Zeit. „Sohona" heisst auf Ceylon ein Ort, dessen Anlage den ersten Schritt nach jenem ganz ursprünglichen Verfahren mit den Todten bezeichnet. Die „Sohona" ist ein unbewachsenes Stück Land, meist eine Schlucht im Walde, drei bis vier englische Meilen vom nächsten bewohnten Ort. Hier liess man die Leichen in freier Luft verfaulen oder von Hunden und Vögeln aufzehren. Aber auch Todkranke wurden bereits nach der „Sohona" gebracht und dort verlassen. Hier dachte man sich einen furchtbaren Todesdämon waltend. Diese Sitte herrschte bei den Singhalesen bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Jetzt werden dagegen selbst bei den Weddas, wenn sie zum Feldbau und zur Sesshaftigkeit übergegangen sind, die Todten stets begraben und erhalten ihre Beigaben: Bogen und Pfeile, Axt, Betelbüchschen, Feuerstein und Anderes.

Auf dieser letzteren Stufe treffen wir die Europäer der neolithischen Zeit ausnahmslos angelangt. Die ältesten Begräbnisse finden sich in Höhlen, nicht weil sie etwa als Zugänge zur Unterwelt angesehen wurden, sondern weil Höhlen die ältesten halbwegs ständigen Wohnsitze und Versammlungsplätze der Familien- und Stammesangehörigen bildeten. Sie waren die Oerter, wo man stets wieder zusammentraf, wo man die Geister der Todten am sichersten unter gemeinsamer Obhut hatte und ihnen jene Leistungen darbringen konnte, deren sie bedurften. Auch in Hütten wird man die Todten begraben haben, was sich heute freilich nicht mehr constatiren lässt. Aber bei den Irokesen und Huronen war das Versammlungszelt des kleinen Stammes zugleich Grabstätte des Häuptlings und Wohnplatz seines Geistes.[1])

Die Dolmen der Bretagne und anderer Landschaften Frankreichs, sowie einer ausgedehnten Zone ganz Europas, dann die Kreidegrüfte der Marne sind nun weder Hütten noch Höhlen für eine lebende Bevölkerung. Aber sie sind Nachbildungen solcher Stätten für den Gebrauch der Todten; sie sind an sich echte Kunstwerke, und es ist gewiss, dass die Lebenden sich selbst durch eigene Arbeit keine so festen ständigen, alle Zeiten überdauernden Behausungen schufen wie ihren Verstorbenen. Denn die Hütten der Lebenden sind meist spurlos verschwunden, die Wohnsitze der Geister sind uns erhalten geblieben. Diesem hohen Grade von Obsorge für die Geisterwelt, der sich ohne Einflüsse aus einer fremden Culturzone kaum erklären lässt, verdanken wir auch die Kenntniss der ältesten religiösen Bildwerke.

Die Bestattung in freier Erde kann in ihrem Ursprung ebenfalls kaum getrennt werden von der Vorstellung einer den Wohnsitzen Lebender ähnlichen

[1]) J. G. Müller, Geschichte der amerikanischen Urreligionen, S. 68; Lippert, Geschichte des Priesterthums I, S. 25.

Behausung der Geister. Die ältesten Hütten, deren Reste wir als „Wohngruben“ und „fondi di capanne“ in ganz Europa antreffen, waren Schutzdächer über Erdlöchern. Aus diesen Elementen bestehen auch die ältesten Erdgräber. Um diese dauernd kenntlich zu machen, errichtete man an der Grabstelle Zeichen, etwa denen der Häuptlingshütten ähnlich: eine hohe Stange oder einen Pfahl, einen Stein. Die Grabhöhlung sank ein, der Hügel verschwand, die Leiche löste sich auf; aber das Grabzeichen blieb. Dieses galt fortan für beseelt; es war der Sitz des Geistes des Todten oder der Gottheit, welche den Todten aufgenommen hatte.

Wir wissen nicht, welche Bestattungsform den Steinkammergräbern in West- und Nordeuropa zeitlich vorherging. Vermuthlich legte man früher die Todten in Erdgruben und bezeichnete den Platz durch einen Holzpfahl. Die Steinbildwerke sind vielleicht Nachahmungen hölzerner Grabpfeiler, welche nicht mehr genügend schienen, als man das Grab selbst aus Steinplatten zusammensetzte. Sie stellen jedoch ersichtlich nicht den Verstorbenen dar, sondern eine weibliche Gottheit, deren Attribute das Beil, eine krummstabähnliche Keule und vielleicht auch der Bogen waren. Aehnliche Zeichen finden sich an vielen Dolmen der Bretagne neben Schiffen und anderen symbolischen Darstellungen, welche im nächsten Buche behandelt werden sollen.

V. Der Norden und der Osten.

Die Wiedergeburt der figuralen Bildkunst beginnt am Ende der jüngeren Steinzeit mit plastischen Arbeiten. Die ältesten Spuren dieser Erneuerung der Sculptur finden sich in Gebieten, welche durch den Handel nach Süden und Südosten frühzeitig in Beziehung zu fremden Culturgruppen treten mussten. Von den Einflüssen der ägäischen Cultur und der Macht ihres frühen Aufschwunges wurde einerseits der Norden und Nordosten, andererseits der Westen und Nordwesten berührt, der erstere durch Vermittlung des Bernsteinhandels, der letztere auf den Wegen der Metallzufuhr (Zinn, Silber, Gold). In den vorangehenden Abschnitten dieses Buches haben wir zuerst die Thonbildnerei in einem weiten Umkreis um den Südosten Europas, dann die in anderem Material ausgeführten Arbeiten des Westens kennen gelernt. In den folgenden Betrachtungen schreiten wir nach Nord und Nordost über die keramische Zone der neolithischen und bronzezeitlichen Plastik hinaus und werfen unseren Blick dann noch weiter nach Osteuropa, um auch den dortigen Verhältnissen wenigstens in Kürze gerecht zu werden.

Skandinavien mit seiner reich vertretenen, von Montelius[1]) in vier, einschliesslich der Industrie der Kjökkenmöddinger in sechs Unterstufen eingetheilten jüngeren Steinzeit, mit seinem Reichthum an charakteristisch geformten und verzierten neolithischen Thongefässen,[2]) hat in dieser Periode keine

[1]) Les temps préhistoriques, Taf. I—VI.

[2]) Einen Ueberblick dieser schönen Keramik gewährt S. Müller's „Nordische Alterthumskunde“, S. 152, Fig. 78.

Plastik. Das Einzige, was die Stelle einer solchen vertritt, sind niedrige und weitmündige schüsselförmige Töpfe mit Andeutungen des menschlichen Gesichtes, und auch dieses Vorkommen beschränkt sich auf einen verhältnissmässig engen Kreis. Nach Sophus Müller, l. c., S. 162 f., stammen gegen zwei Dutzend steinzeitlicher Thongefässe mit Gesichtsandeutungen aus Fünen und Seeland sammt den umliegenden Inseln, sowie aus Schonen, keines jedoch aus einem anderen Gebiete Skandinaviens. Der Mund fehlt regelmässig; die Augen sind concentrische eingeritzte Kreise, überwölbt von den zur Andeutung der Haare gestrichelten Brauenbogen. Den oberen Abschluss bildet ein um den Gefässrand herumgeführtes lineares Ornament (Zickzackband oder Aehnliches), auch unten und seitlich ist die Gesichtsfläche von ähnlichen Verzierungen eingeschlossen. Diese Gesichtsnachahmungen sind also vielmehr „Augenornamente“, als dass sie die Gefässe zu wirklichen „Gesichtsurnen“ stempeln. Nach



Fig. 75. Bruchstück eines neolithischen Thongefässes von der Insel Moën, 1/4 n. Gr.



Fig. 76. Neolithisches Thongefäss von Årby, 1/4 n. Gr.

S. Müller's Ansicht entstanden sie durch rein ornamentale Umbildung gegebener technischer Elemente in Folge halb unbewusster, spielender Kunstthätigkeit. Sie erscheinen nur auf Thongefässen einer bestimmten Grundform und sitzen stets genau auf demselben Platz unterhalb des Randes, wo sich an anderen Gefässen derselben Form ein vorspringendes Oehr befindet. Müller glaubt, dass aus diesem Oehr die Nase und aus zwei bogenförmigen Vorsprüngen desselben die Augenbrauen entstanden seien. Er meint: „Man fand es unterhaltend, die Augen hinzuzufügen; anfangs war das gewiss nur der Scherz eines einzelnen Töpfers; doch die Zeit war arm an künstlerischen Ideen, so dass Nachahmungen leicht aufkommen konnten.“ [1])

Wirkliche plastische Werke finden sich in der Kunst des skandinavischen Nordens erst nach dem Ablauf der älteren Bronzezeit, in den jüngeren Phasen dieser langen Periode. Wir behandeln dieselben ihrer absoluten Zeitstellung entsprechend zusammen mit den plastischen Werken der ersten Eisenzeit.

---

[1]) Von den oben als Beispiele (nach Undset, Erstes Auftreten des Eisens, S. 349, Fig. 35 und 36) abgebildeten Stücken stammt das Fragment Fig. 75 aus einer Grabkammer der Insel Moën, Fig. 76 aus einem Ganggrabe bei Årby unweit Kalundberg.

Im Weichselgebiet zwischen den Karpathen und der Ostsee sind zwei Gruppen alter plastischer Flachbildnereien nachgewiesen. Die Fundorte liegen ziemlich am Anfang und am Ende des südnördlichen Striches, der sich in der Nähe des 20. Meridians von Greenwich vom 50. bis zum 54. Breitegrade emporzieht: bei Krakau und Danzig. Im Süden grenzt dieser Strich an die keramische Zone; im Norden begrenzt ihn das Meer, seine Fortsetzung gegen den Pol könnte nur im Nordosten gesucht werden. Wir haben jener Gruppen schon flüchtig gedacht: es sind die Bernsteinschnitzereien Ostpreussens und verwandte Arbeiten in Bein und Kalksinter aus Höhlen bei Krakau.

Die unter Rohmaterial verstreut gefundenen Bernsteinschnitzereien aus der berühmten Baggerei von Schwarzort, auf der kurischen Nehrung Ostpreussens, sind von R. Klebs herausgegeben.[1]) Sie umfassen ausser rein stereometrisch geformten oder ganz unregelmässigen Perlen, Ringen und anderen Gehängestücken Anhängsel in Gestalt von Aexten, Doppeläxten, Hämmern, Pfeilspitzen, Schilden, Schiffen und undeutlichen Gegenständen, dann eine Pferdeprotome, ein phallusartiges Stück und namentlich zahlreiche Menschenfiguren. Thiere sind also selten, ganze Thierfiguren scheinen gar nicht vorzukommen. Unter den grossen asymmetrischen Stücken, an deren Form ausser der Durchbohrung nichts oder nicht viel geändert wurde, sind manche[2]) am Rande mit Reihen von Kerben oder Strichen verziert, was an die rohesten Knochenschnitzereien diluvialer Jäger Frankreichs erinnert. Derlei findet sich auch an Perlen und den nicht seltenen gestielten Ringen (l. c. VIII, Fig. 8—10, 12), welche vermuthlich irgend einen bestimmten Gegenstand darstellten. Ausserdem treffen wir als Ornamente geometrische Muster aus Punktreihen (l. c. III, 1, 21; VII, 10; XI, 6, 7), symmetrisch oder asymmetrisch gruppirten Grübchen (l. c., 4, 9; XI, 1, 8; XII, 8) und bescheidene Strichmuster aus gekreuzten (XII, 16; XI, 1) oder in abwechselnder Lage schrägen Linien (VII, 5), zum Theil Motive, die bei aller Einfachheit im Quartär noch fehlen und auch hier nur vereinzelt auftreten.

Zu den menschlichen Figuren ist wohl mehr zu rechnen, als auf den Tafeln l. c. IX und X, 1—3 und 6 vereinigt ist, so vermuthlich die Stücke VI, 3, VII, 1, letzteres ohne Kopf und Extremitäten, aber mit einem Gürtelstrich unter den Armstümpfen (vgl. IX, 1 b.) und einem Verticalstrich unter jenem, welcher vielleicht die Theilung der Beine andeuten soll. Die ausgesprochen menschlichen Figürchen verrathen deutlich die primitive Technik des Schnitzens und Bohrens mit scharfen Feuersteinmessern und ebensolchen Spitzen. Sie sind äusserst roh, flach und stellen die Menschengestalt oft nur bis zu den Knieen oder zur Taille dar. Eines der Stücke zeigt blos einen Kopf, der aber relativ gut gearbeitet ist. Hände und Füsse fehlen regelmässig, der Mund meist, die Arme selten; das Gesicht ist gewöhnlich wie in den französischen Steindenkmälern der frühesten Metallzeit durch die Augenbrauen-

[1]) Beiträge zur Naturkunde Preussens, 5. Der Bernsteinschmuck der Steinzeit von der Baggerei bei Schwarzort und anderen Localitäten Preussens. Mit 12 Tafeln, Königsberg 1882.

[2]) Z. B. l. c., Taf. VI, Fig. 2, 8; VII 4; VIII 7.

bogen und die Nase bezeichnet. Gebohrte Grübchen bilden an einem Stück (IX, 2) Augen und Nasenende; an einem anderen (X, 1, hier Fig. 77) sind Augen und Nase drei durchgehende Löcher. Solche Löcher sind sonst an den Enden der die Arme ablösenden Kerblinien angebracht, da es mühsam und gefährlich war, die Arme mittelst je eines durchgehenden Spaltes abzulösen (wie in IX, 3). So bezeichnen denn auch wohl zwei oder vier durchgebohrte Löcher allein (X, 1, 6, letzteres hier Fig. 78) die Achseln oder auch das untere Ende der Arme. Aber auch Figuren ohne jede solche Innenzeichnung (wie X, 3, hier Fig. 79) wurden verstanden. Nicht alle scheinen als Anhängsel gedient zu haben. Bemerkenswerth ist die Rückseite eines Figürchens mit Arm- und Beinstumpfen (IX, 5) durch den daselbst dargestellten Zopf (l. c., S. 30, Fig. 2), der uns daran erinnert, dass wir auch an der französischen Steinfigur

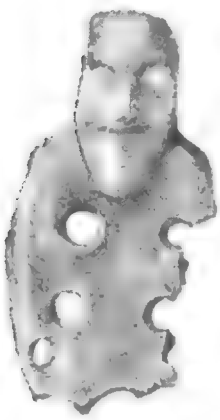


Fig. 78, 1/1 n. Gr.

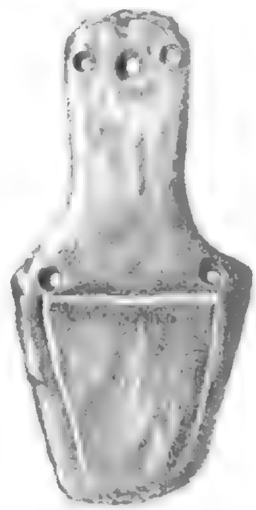


Fig. 77, 1/2 n. Gr.

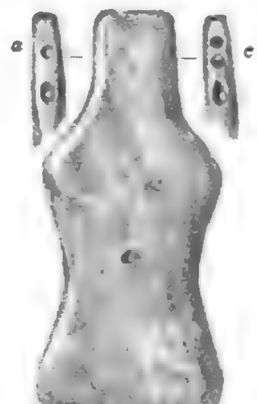


Fig. 79, 1/2 n. Gr.

Fig. 77—79. Bernsteinfiguren von Schwarzort.

von Les Maurels (oben Fig. 71), wie an der serbischen Thonfigur (Taf. VI) rückwärts lange Haarputzenden fanden.

Bezeichnungen des Geschlechtes kommen an diesen Bernsteinarbeiten nicht vor. Plastische Andeutungen desselben verwehrte wohl das Material; die Figuren können daher ebensowohl für männlich als für weiblich gehalten werden. Von Stil kann man bei so rohen Werken kaum sprechen; doch finden wir, abgesehen von einem etwas besser modellirten Stück (IX, 5), schon hier die doppelte Lösung des Problems der Auszeichnung des Kopfes vor dem Rumpfe vertreten. In derlei Arbeiten ist der Kopf im Umriss entweder schwach oder (in noch roheren Werken) gar nicht vom Körper abgesetzt, und die Trennung beruht hauptsächlich auf einer scharf markirten Gesichtsumrisslinie, oder der Kopf erscheint (wie hier X, 1 und an anderen namentlich südlichen Fundstätten) als rundlicher Abschluss eines enorm langen Halses. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass auch der sonst typische Halsschmuck an jenen Bernsteinfiguren niemals vorkommt.

Die Bernsteinschnitzereien von Schwarzort werden nach dem Vorgange von Klebs, Tischler, Virchow allgemein als neolithisch angesehen. Eine ganz andere Auffassung vertritt dagegen für die bestgearbeiteten menschlichen Figuren aus diesem Fundort M. Weigel.[1]) Er gibt zu, dass vielleicht der grössere Theil der aufgefundenen bearbeiteten Stücke der jüngeren Steinzeit angehört, meint jedoch, dass sich unter den letzteren Objecte aus den verschiedensten Culturperioden finden können, und hält speciell mehrere figürliche Darstellungen für Bildwerke aus altslavischer Zeit. Die Gründe für diese Zutheilung sind aus der Behandlung der Gesichter genommen. Bei zwei Bernsteinfiguren von Schwarzort (Klebs, Taf. IX, Fig. 1 und 3) ist der Mund mit den Augen zusammen zu einer grossen halbkreisförmigen Furche geworden, deren mittlerer erhabener Theil die Nase darstellt. Ganz dieselbe primitive Art, das Gesicht durch eine einzige breite Furche auszudrücken, findet sich bei einigen stehenden und reitenden Reliefiguren eines Steines von Gross-Lesen, Kreis Rosenberg, Westpreussen.[2]) Ausserdem verweist Weigel auf das spitz zulaufende Kinn einer dritten Figur (Klebs, Taf. IX, Fig. 2), worin er eine Darstellung des an mehreren altslavischen Steinfiguren vorkommenden Knebelbartes zu erkennen glaubt. Letzteres dürfte ein Irrthum sein, da im Gesichtsumriss wohl keine Andeutung eines Bartes zu erkennen ist. Aber auch die erstere Analogie erscheint nach den besseren Abbildungen bei Klebs nicht so schlagend, wie sie Weigel in seinen Illustrationen gemacht hat (vgl. besonders Klebs IX, 3 mit Weigel, S. 65, Fig. 64). Sonach dürften jene Anhaltspunkte nicht genügen, die von Weigel vorgeschlagene Datirung ausser Zweifel zu stellen. Auch Reinach[3]) meint von jenen Figuren, „qu'on a le droit de les attribuer à une époque très-ancienne; je crois tout à fait erronée l'opinion, qui les fait descendre jusqu'à l'époque slave“.

Ausser den Bernsteinschnitzereien von Schwarzort verdient noch eine kleine Gruppe etwas anderer Arbeiten in demselben Material Berücksichtigung. Es sind verhältnissmässig sehr grosse plastische Thierfiguren, die durch ihre Masse und Vollständigkeit auffallen, da unter den ostpreussischen Bernsteinarbeiten Thiere sonst nur durch rohe Kopfstücke (eines Pferdes, eines Seehundes?) vertreten sind. Bekannt wurden: 1. eine 11·5 Cm. lange räthselhafte Figur (Pferd?) aus Driesen,[4]) 2. eine ähnliche, 13·5 Cm. lange Figur (Eber) aus Danzig,[5]) 3. eine etwas anders gebildete, 9·5 Cm. lange Figur (Bär) aus Stolp.[6]) 1. und 2. zeigen Verzierung mit Punktreihen; bei drei sind die Beine nur Stummel. Nicht ohne Grund hält Virchow diese Arbeiten für neolithisch und verwandt mit den ältesten Pfahlbau-Thonfiguren einer südlicheren Region, leugnet

[1]) Archiv für Anthropologie XXI, S. 64 ff.

[2]) A. a. O. S. 50 f., Fig. 48—50. Aus dem Kreise Rosenberg stammt auch eine Anzahl rohester plastischer Steinfiguren, ebenda Fig. 42—47, welche sicher frühmittelalterlichen Ursprunges sind.

[3]) La Sculpture en Europe, S. 76.

[4]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1881, S. 297 und 1884, S. 569, Fig. 2.

[5]) Ebenda 1884, S. 567, Fig. 1.

[6]) Ebenda 1887, S. 401, Fig. 1.

aber andererseits einen Zusammenhang mit den Höhlenschnitzereien des Westens.[1])

Eine den ostpreussischen Bernsteinschnitzereien nahe verwandte Plastik wurde im Jurahöhlengebiet bei Krakau (doch jenseits der heutigen Grenze, in Russisch-Polen) schon während der jüngeren Steinzeit geübt.[2]) Tischler hat die Aehnlichkeit einiger dieser Arbeiten mit den neolithischen Bernsteinfiguren richtig erkannt,[3]) verhält sich aber zu wenig skeptisch gegenüber der Gesammtheit der Funde, unter welchen Manches mit Bestimmtheit als falsch bezeichnet werden darf. So die Beinfiguren: Zbiór, Krakau VI, 1882, Taf. IV, Fig. 1 und 2. Während Fig. 1 ohne andere Verdachtsgründe noch vermuthungsweise für echt gehalten werden könnte, da der Mund fehlt und nur der mächtige Schnurrbart Bedenken erweckt, so muss das Stück als Fälschung erkannt werden, wenn wir Fig. 2 damit vergleichen. An letzterem Stück ist nämlich Alles verdächtig: der Schnurrbart über dem Mund, die geknickten Beine, die Stiefelabsätze unter den Füssen, von Tischler naiv für Ansätze zum Aufstellen der Figur gehalten. Nach Szombathy[4]) werden im Museum der Krakauer Akademie der Wissenschaften ganze Schüsseln voll dieser Knochenschnitzereien aufbewahrt „und wenn unter ihnen auch, wie untrügliche Anzeichen verrathen, manches Falsificat vorkommen mag, ein Theil von ihnen ist zweifellos echt und legt ein deutliches Zeugniss für die engere Culturgemeinschaft, die schon den Gedanken an Stammesverwandtschaft u. dgl. uns nahe rückt, zwischen den beiden durch fünf Breitegrade von einander getrennten Fundstätten ab". Der genannte Prähistoriker bezieht sich hier auf die von Tischler nachgewiesene Aehnlichkeit zwischen den Bernsteinfiguren Ostpreussens und den Knochen- und Kalksinterschnitzereien der Höhlen von Oiczów bei Mnikow.

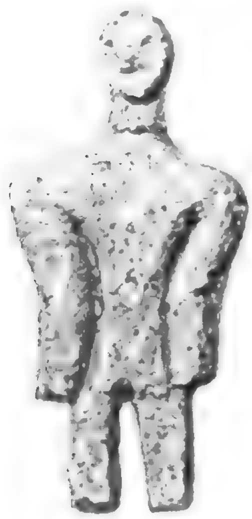


Fig. 80. Tropfsteinfigur aus Mnikow bei Krakau, $^1/_2$ n. Gr.

Die von Tischler zunächst verglichenen Stücke des letzteren Fundortes[5]) erwecken denn auch wirklich keinen Verdacht. Doch ist die Aehnlichkeit im Einzelnen keineswegs überaus gross. Sie beschränkt sich darauf, dass auch bei den Tropfstein- und Knochenfiguren von Oiczów Hände und Füsse fehlen, die Arme am Leibe anliegen und durch — hier aber krumme — Einkerbungen vom Rumpfe abgelöst sind. Die Hälse sind lang, der Kopf gut abgesetzt, der Mund regelmässig vorhanden, die Augen nicht durch Supraciliarbögen, sondern durch Vertiefungen ausgedrückt, einer Figur scheinen sie ganz zu

[1]) Wahrscheinlich jünger ist eine gut gebildete Bernsteinente aus Alt-Bodschwinken, Kreis Goldapp, Ostpreussen: Katalog der prähist. Ausstellung Berlin, S. 418, Fig. 17. Das Gefieder ist durch geometrische Einritzungen gut wiedergegeben.

[2]) Vgl. darüber Tischler, Beiträge zur Kenntniss der Steinzeit in Ostpreussen II, Königsberg 1883. (Schriften phys.-ökon. Gesellsch. XXIV), S. 90, wo Anm. 2 auch die meist polnische Literatur dieser Funde genannt ist.

[3]) Vgl. die confrontirten Abbildungen l. c., S. 97.

[4]) Zur Vorgeschichte des Bernsteins, Monatsbl. des Wissensch. Club Wien XVI, 1895, S. 50.

[5]) Zbiór, l. c., Taf. V, 1—3, 7—10.

fehlen. Bei einer Figur (Zbiór, l. c. 2, hier Fig. 80) reichen die Beine bis zum Knie, bei zwei anderen fehlen sie gänzlich; das Geschlecht ist nirgends bezeichnet.

Hier sind wieder Thierbilder häufiger als Menschenfiguren; es sind Protomen mit Löchern zum Anhängen wie das Knochenstück Fig. 81,[1]) oder ganze flache, zuweilen langgestreckte Gestalten, meist wohl Pferde ohne Beine oder mit Andeutungen derselben. Dann kommen häufig Vogelfiguren vor, bei welchen es jedoch überrascht, dass sie, obwohl plastisch ausgeführt, für die Scheitelansicht berechnet sind, wie der goldene Adler aus Troja, Schliemann, „Ilios" Nr. 924, 926. Die Schwanzfedern sind[2]) durch drei divergirende Kerblinien ausgedrückt. Dieses Stück ist sogar besser modellirt als der troische Goldadler; die Augen sind erhobene, nicht, wie sonst, vertiefte Punkte. Von anderen Vogelfiguren zeigt das für Seitenansicht berechnete Stück l. c., Fig. 17 (hier Fig. 83) eine sehr auffallend naturtreue Bildung. Viele andere als vierfüssig zu denkende Thierbilder sind roh schematisch oder wahre Caricaturen.[3])



Fig. 81.



Fig. 82.



Fig. 83.

Fig. 81—83. Knochenschnitzereien aus Mnikow bei Krakau, $^2/_3$ n. Gr.

Oestlich der zuletzt betrachteten polnisch-ostpreussischen Zone dehnt sich das weite Flachgebiet Russlands nach drei Weltgegenden hin bis an die Grenzen unseres Erdtheils. Die jüngere Steinzeit hat hier reichliche Spuren hinterlassen, unter welchen sich keine Anzeichen südlicher Einflüsse finden, obwohl sich der Bernstein auch im Osten der Karpathen vom baltischen bis ans schwarze Meer verbreitete. Nach den Angaben russischer Archäologen gehören einige merkwürdige Gruppen primitiver plastischer Bildwerke in diesem Gebiete der neolithischen und dem Beginne der Metallzeit an. Es sind dies menschliche und Thierfiguren aus Feuerstein und anderen Steinarten oder aus Knochen, gefunden an den Ufern des Ladogasees, in der Station Volosovo bei Murom, in einigen Wohnstätten des Gouvernements Kazan, in Viatka, Archangel und Olonetz. Bei Volosovo (Gouvernement Wladimir) fand Kudrianzeff mehrere kleine Menschen- und Thierfiguren aus Feuerstein und Fische, Vogelköpfe etc. aus Knochen. Aus den Gouvernements Archangel, Olonetz und Viatka stammen Collectionen von Beinwerkzeugen, woran die Köpfe verschiedener Thiere — Elch, Rind, Hund, Bär — sculpirt sind. Aus spät-

[1]) Nach Zbiór, l. c., Taf. V, Fig. 9.
[2]) Zbiór, l. c., Taf. V, Fig. 16, oben Fig. 82.
[3]) Z. B. l. c., Taf. IV, Fig. 23.

neolithischen Culturschichten vom Ladogasee beschreibt Inostranzeff plastische Arbeiten, welche nahe Beziehungen zu den ostpreussischen und polnischen aufweisen.[1]) Es sind hauptsächlich flache Knochenschnitzwerke, von welchen eines einen Menschen, ein anderes, wie es scheint, einen Seehund darstellt. Der Umriss der in Vorderansicht dargestellten menschlichen Figur, die wie in ein langes Gewand gehüllt erscheint, ist von beachtenswerther Richtigkeit. Um so überraschender ist die Bildung des Kopfes, welche von allem bisher Betrachteten völlig abweicht und einem Paar nach verschiedenen Seiten gewendeter Vogelköpfe gleicht. Wenn diese Aehnlichkeit nicht trügt, hätten wir hier also eine thierköpfige Menschenfigur, und zwar eine solche mit zwei symmetrisch gepaarten Thierköpfen. Eine am Oberkörper rhombisch getheilte Linie aus Doppelpunkten verläuft vertical vom Scheitel bis zur Basis über die Figur, welche ausserdem an den Achseln und an dem unteren Ende je zwei Durchbohrungen zeigt, was an die Bernsteinfiguren Ostpreussens erinnert. Mittelst dieser Löcher konnte das Stück als Amulet oder dergleichen an einem Gewande oder Gürtel aufgeheftet werden. Die in Seitenansicht dargestellte Thierfigur zeigt als Auge eine völlige Durchbohrung und ist am ganzen Körper, wohl zur Andeutung des Felles, mit Strichreihen überzogen, von welchen zwei ganze und eine unterbrochene der Länge nach, acht bis elf beiderseits davon in der Quere verlaufen. In der Verzierung dieser beiden sonst so rohen Figuren beobachtet man die Herrschaft derselben ästhetischen Gesetze, welchen es z. B. zuzuschreiben ist, dass wir auf australischen ovalen Holzschilden denselben Decor finden wie auf italischen Fibelbügeln der ersten Eisenzeit.

Die neolithischen Fundschichten am Ladogasee schliessen sich auch durch ihre schnurverzierte Keramik der ostpreussischen Culturzone an. Hieraus schliesst Tischler (l. c., S. 119), „dass von der Oder bis an den Ladogasee und wahrscheinlich noch an den Onega längs der Küste und landeinwärts durch Ost- und Westpreussen und wohl das ganze Königreich Polen bis mindestens an den südlichen Jurazug, wahrscheinlich aber noch allseitig über diese Grenzen hinaus eine ziemlich gleichmässige Cultur der neolithischen Periode existirte, die man die ostbaltische nennen kann“. Die Zeit derselben ist nach Tischler das Ende der neolithischen Periode und der Beginn der Bronzezeit. Nördlich von der Linie Ladoga—Onega beginnt ein neues Gebiet, das karelisch-nordrussische, in welchem thierköpfige Steinhämmer gefunden werden, welche Tischler mit Recht einer jüngeren Zeit zuschreibt.

Die aus Feuerstein durch Zurechtsplittern erzeugten Thierfiguren der Gouvernements Wladimir, Archangel u. s. w. sind rein schematische und überaus undeutliche Gebilde.[2]) Die durchbohrten Stein- und Beinhämmer mit Thierkopfenden aus den Gouvernements Archangel und Olonetz (l. c., Taf. XXXIV) bieten

[1]) Tischler, l. c., S. 116 und das Anm. 2 daselbst genannte russische Werk, dann die Abbildungen S. 118, Fig. 10, 11.

[2]) Vgl. Graf Uvaroff, Arheologija Rossij, Steinzeit, Bd. II, Moskau 1881, Taf. XIV, Fig. A. C. D. G., 16. 4092; 31. 4735. Besseres aus demselben höchst selten bildkünstlerisch verwertheten Material (ein Nilpferd von ziemlich naturtreuen Umrissen) bietet Illahun, Aegypten, aus der Zeit der 12. Dynastie. (Flinders Petrie, Ten years digging in Egypt, S. 127, Fig. 95.)

roh schematische neben roh naturalistischen Formen. Der weichere Knochen (l. c., Fig. 445) zeigt, dass ein naturalistischer Geschmack vorhanden war, den aber die Arbeit in Stein nicht aufkommen liess. Wirklich frappant sind nur zwei Thierfiguren, Rundschnitzereien in Bein, aus einem von Savenkoff[1]) beschriebenen spätneolithischen Skeletgrabe von Basaïkha bei Krasnojarsk. Diese beiden stehenden Elche, ein kleines junges und ein grösseres altes Thier, sind der besten Zeit der Höhlenkunst Westeuropas würdig. Minder gelungen ist eine menschliche, eine dritte (liegende) Thiergestalt und ein Pferdekopf, alles plastisch aus Bein geschnitzt. Diese Bildwerke lagen mit einigen Werkzeugen aus Bein und Stein zu einer Beigabengruppe vereinigt in der Schädelgegend des Skelets; doch wurde der brachycephale, aber nicht mongoloide Schädel nicht an seinem Platze, sondern beim Becken aufgefunden. Der ganze Oberkörper fehlte. Savenkoff findet eine sehr beträchtliche Aehnlichkeit zwischen diesen plastischen Thierbildern und den wohl viel jüngeren Felsenbildern an den Ufern der Tuba und des Jenissei.

D. Anutschin, welcher in dem eben citirten Congressbericht[2]) einen Ueberblick der ältesten Bildwerke Russlands gegeben hat, sieht in diesen Arbeiten eine Fortsetzung der realistischen Jägerkunst Westeuropas, welche hier von der jüngeren Steinzeit bis in die erste Eisenzeit ein Fortleben gefunden habe. Dem widerspricht wohl das Wesen dieser osteuropäischen Bildwerke, welche grösstentheils vielmehr plastisch und schematisch als zeichnerisch und realistisch sind. Indessen muss immerhin zugegeben werden, dass sich der Geist des Jägerthums, wie theilweise auch diese Arbeiten erkennen lassen, in jüngeren prähistorischen Zeiträumen aus dem Westen nach Osteuropa zurückgezogen hat. Auch das Material der Bildnereien — Stein und Knochen — sowie das Fehlen der Thonplastik, knüpft jenes östliche Gebiet an ältere Culturstufen des Westens, nicht an die vorgeschrittenere Cultur des Südens. Im letzten Buche unserer Darstellung, das der Zeichnung der ersten Eisenzeit gewidmet sein soll, wird das osteuropäische Kunstgebiet neuerlich in Betracht gezogen werden.

---

[1]) Congr. intern. XI, Moskau 1893, Bd. II, S. 323.
[2]) L. c., Procès-verbaux, S. 27 f.

Viertes Buch.

Die Zeichnung der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit.

(1. Das reine Ornament. 2. Die figurale Zeichnung und die Bilderschrift.)

1. Das reine Ornament.

I. Die Keramik.

(Technische Stufen. Monochrome neolithische Keramik. Die älteste bemalte Keramik. Das Spiralornament und die thrakisch-illyrische Zone.)

1. Technische Stufen.

Aus der Hinterlassenschaft der älteren Steinzeit erkennt man, dass die Zeichnung im Zeitalter des reinen Jägerthums der Plastik gegenüber eine secundäre Stelle einnimmt. Sie entwickelt sich aus dem Einritzen an plastischen Werken und gelangt nur schrittweise zu grösserer Selbstständigkeit. Im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftszweige erscheint sie wieder durchaus unselbstständig als Decoration an industriellen Producten und plastischen Werken. Auch für die Zeichnung im weitesten Sinne gibt es zwei verschiedene technische Bahnen, und wir dürfen dieselben mit den Ausdrücken bezeichnen, welche Michelangelo für verschiedene Grundrichtungen der Plastik gebraucht hat. (Vgl. oben S. 168.) Man zeichnet in der Urzeit entweder „per forza di levare“ oder „per via di porre“, d. h. entweder durch Hinwegnehmen, Einkerben, Einritzen oder durch Auftragen. Auf dem ersteren Wege entsteht vertiefte Zeichnung, Gravirung, Hohlrelief, auf dem letzteren Malerei und erhabenes Relief. Die vertiefte Zeichnung ist durchaus das Aeltere, Urwüchsigere, die Malerei das Jüngere, Verfeinerte. Das „porre“ kostet, wenn die Arbeit haltbar sein soll, mehr Mühe als das „levare“; auch braucht man dazu noch einen fremden Stoff. Die Geschichte der Arbeit in Bein, Thon, Bronze liefert reichliche Belege für das Gesagte. In allen drei Stoffen wird zuerst nur vertieft gearbeitet; später wird dann die vertiefte Zeichnung durch Einreiben, Ausfüllen, Einlegen mit einer Farbenwirkung ausgestattet, am vollendetsten auf den mit Gold eingelegten mykenischen Bronzeklingen. Aber als das Ursprüngliche erscheint immer die Gravirung. An der Thongefässverzierung kann man ge-

radezu drei Stufen beobachten: blosses Einritzen der Ornamente, Ausfüllen der Vertiefungen mit weisser Substanz, endlich Verzicht auf die eingeritzte Zeichnung und Farbenauftrag, d. i. blosse Malerei. Natürlich folgen diese Stufen nicht überall in gleicher Ordnung aufeinander; hie und da fehlt eine Zwischenstufe oder alle beiden jüngeren; aber die erste bildet überall den Anfang. An den reichstverzierten Prunkgefässen der Hallstattperiode, z. B. solchen aus den Tumulis von Gemeinlebarn in Niederösterreich, finden sich Verbindungen der zweiten und der dritten Stufe, nämlich weiss ausgefüllte Vertiefungen neben Malereien mit flachem Farbenauftrag. Ueberhaupt lässt die Keramik im Süden, einschliesslich der südlichen Theile Mitteleuropas, deutlicher als die des Nordens erkennen, wie man vom „levare“ allmälig zum „porre“ fortschreitet. Auch die aufgesetzten und getriebenen Reliefs an Thon- und Bronzegegenständen fallen unter den Begriff des letzteren und sind jüngere Entwicklungserscheinungen, die wir hauptsächlich im Süden antreffen. Für die Bronze erklärt sich dies schon aus der Priorität der Giesskunst vor der Schmiedetechnik; denn primitive Gussarbeiten eignen sich ihrer Natur nach zur Verzierung durch Gravüre, während die Entwicklung der Schmiedetechnik das Aufkommen der empästischen Arbeit begünstigt. Ornamentale Auf- und Ansätze an Thongefässen finden sich erst relativ spät und verrathen meist Nachahmung von Metallarbeit. Auch verschwinden sie gegenüber der Masse blos eingerissener Ornamente. Bei Thon- und Bronzewaaren wollen wir natürlich von technischen Ansätzen, Buckeln, Leisten u. dgl. hier absehen.

Der Brauch, vertiefte Ornamente an Thongefässen mit weissen Einlagen auszufüllen, herrscht in der neolithischen und im Uebergangsstadium von der neolithischen zur Bronzezeit oder, was dasselbe sagen will, in die Kupferzeit. Jene Technik findet sich schon in der untersten Schichte von Hissarlik-Troja und in der Kupferbronzezeit Cyperns, ferner in den Pfahlbauten der Alpenzone (Attersee: Steinzeit, Mondsee: Kupferzeit, Zürichersee: Stein-, Kupfer- und Bronzezeit),[1]) dann besonders auf thüringischen und niedersächsischen Grabgefässen des Endes der Steinzeit, wie überhaupt in der spätneolithischen Periode des Nordens. Kürzlich ist sie auch für Spanien[2]) nachgewiesen worden. Aus jüngerer Zeit sind namentlich die westpreussischen Gesichtsurnen anzuführen. Sonst erscheinen solche Einlagen später vorwiegend im Süden auf bemalten Gefässen,[3]) und es scheint, dass die Technik der „pâte sur pâte“ allezeit vorwiegend an Grabgefässen geübt worden ist.

Es fällt schwer zu glauben, dass diese Technik überall am Ende der jüngeren Steinzeit selbstständig erfunden worden sei. Sie ist mit Wahrscheinlichkeit vielmehr als eine Neuerung anzusehen, welche zuerst in einer kleineren Culturgruppe aufkam und rasch um sich griff, so dass sie in kürzester Zeit

[1]) Virchow, Ueber alttrojanische Gräber und Schädel. Berlin 1882, S. 51—54, Taf. VIII. Die weisse Masse ist nach Virchow, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1883, S. 451, bald krystallinischer, bald kohlensaurer Kalk.

[2]) Kupferzeit. Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1895, S. 120.

[3]) Lindenschmit, Alterth. uns. heidn. Vorzeit, Bd. I, 12. Taf. III; Bd. III, 10. Taf. II; Bd. IV, Taf. XXVI, XLIV, vgl. Olshausen, Verhandl. l. c., S. 125.

ausgedehnte Anwendung fand. War dies der Fall, dann ist das Ausgangsgebiet schwerlich anderswo zu suchen als im Südosten. Gleiche Zeitstellung wie den ältesten, mit weissen Einlagen verzierten Thongefässen kommt der keramischen Gruppe der sogenannten „geschweiften“ oder „glockenförmigen“ Becher zu, welche nicht selten in dieser Technik verziert sind und eine ebenso merkwürdige Verbreitung besitzen. Auch diese Gruppe, welche noch näher ins Auge zu fassen sein wird, bezeugt eine eigenthümliche, viele europäische Länder berührende Culturbewegung am Beginne der Metallzeit.

2. Monochrome neolithische Keramik.

a) Die „Schnurkeramik“.

In Deutschland unterscheidet man hauptsächlich nach den Untersuchungen von Klopfleisch[1]) und Götze[2]) eine „schnurverzierte“ und eine „bandverzierte“ monochrome Keramik der jüngeren Steinzeit, welche beide nach Götze „einen durchgreifenden Gegensatz bilden; denn sie unterscheiden sich nicht nur in der Gefässform, der Ornamentik, der Technik, sondern auch in der Art des Vorkommens. Bedingt ist dieser Unterschied durch die verschiedenen Centren ihres Verbreitungsgebietes, also durch den verschiedenen Ursprung“. Da man weitreichende Handelsbeziehungen in der neolithischen Zeit nicht annehmen kann, am wenigsten für keramische Producte, so liegt es nahe, in der Schnurkeramik und der Bandkeramik Vertreter verschiedener Altersstufen der neolithischen Zeit zu erblicken. Götze stellt denn auch, wenigstens für das von ihm untersuchte Gebiet (Thüringen), die Schnurkeramik in die älteste Periode der jüngeren Steinzeit, die Bandkeramik in den jüngsten Abschnitt derselben.

Die Ausdrücke „Schnurverzierung“ und „Bandverzierung“ sind nicht ohne Weiteres verständlich, und man muss sich einigermassen mit den keramischen Gruppen, für welche sie gebraucht werden, vertraut machen, um die culturhistorische Tragweite jener termini technici zu ermessen.

Die Schnurverzierung im weiteren Sinne umfasst nicht nur Ornamente, die wie Schnurabdrücke aussehen und ursprünglich factisch durch solche Abdrücke erzeugt worden sind, sondern auch verschiedene andere („Stich“-, „Schnitt“-, „Reifen“-, „Tupfen“- und „Quadrat“-) Ornamente, die auf denselben oder ähnlichen Gefässen vorkommen. Die Decoration besteht bei echter „Schnur“- und sogenannter „Stichverzierung“ in einfachen parallelen Horizontallinien, die als selbstständige Motive (am häufigsten an Gefässhälsen) oder in Verbindung mit anderen (verticalen) Motiven auftreten. Letztere sind kurze gleichmässige Verticalstriche (Fransen), längere solche in Gruppen geordnete Striche (Troddeln), Verbindungsstriche zwischen Horizontalen (netzartig) u. dgl. In diesen Motiven erkennt man deutlich Nachahmungen ur-

[1]) Vorgeschichtl. Alterthümer der Provinz Sachsen, Halle, S. 92 ff.

[2]) Die Gefässformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flussgebiet der Saale, Jena 1891.

sprünglich vorhandener textiler Gefässtheile: Schnüre, mit welchen die Gefässe zugebunden oder zum Tragen und Aufhängen umwunden waren, Netze und Flechtwerk, welche Theile derselben umspannten und zusammenhielten, endlich rhythmisch geordnete freie Enden, welche als Verzierung der Knüpfarbeit angebracht waren. Es finden sich aber auch echte Flecht- und Webemuster aus rechtwinkelig gekreuzten schrägen Strichlagen, Schachbretter u. dgl. Die Urbilder dieser Gefässe sind nicht im Kreis der Kochgeschirre zu suchen, und wir werden sehen, dass auch die Imitationen nicht dazu gedient haben, über Feuer gesetzt zu werden.

In „Stich-“ und „Schnittverzierung“ ausgeführt erscheinen in dieser keramischen Gruppe meist horizontale, seltener vertical geordnete Reihen sparrenförmiger Elemente („chevrons“), zuweilen mit verticalen Mittelrippen („Tannenzweig“- oder „Fischgrätenornamente“), ferner ebenfalls meist horizontal verlaufende Zickzacklinien und Reihen schräg oder horizontal schraffirter, mit den Spitzen abwärts gekehrter Dreiecke. Diese hängenden Dreiecksreihen sind eines der häufigsten Motive der ganzen Gruppe und erscheinen meist als abschliessende Säume am unteren Ende des Ornamentsystems. Genetisch gehören sie zusammen mit den einzeln oder in Gruppen frei herabgezogenen Verticalstreifen, den „Fransen“ und „Quasten“ der Urbilder. Auch finden sich zwischen den Dreiecken zuweilen rhythmisch eingeschaltete verticale Strichgruppen.[1]) Nicht selten sind zwei Dreiecksbänder so gegeneinander gestellt (verzähnt), dass dazwischen ein correctes Zickzackband entsteht, oder sie stossen mit den Spitzen zusammen, wodurch schrägliegende Kreuze entstehen. Zwischen diese Kreuze sind dann, wie sonst zwischen die Elemente einer einfachen Dreiecksreihe, Gruppen verticaler Striche rhythmisch eingeschaltet (l. c., Fig. 48). Dadurch entsteht ein metopenartig gegliedertes Band, das noch die attischen Töpfer der Dipylonzeit kannten. Auf einem am Dipylon gefundenen Pithos[2]) findet sich dieses Band in Ritztechnik ausgeführt unter zwei anderen, die mit Spiralen gefüllt sind. Es ist bereichert durch Punkte in den Kreuzfeldern und in den Abständen zwischen den verticalen Strichgruppen, sonst aber ganz ähnlich den schnurkeramischen Motiven von Marković (Böhmen), Nautschütz (Sachsen[3]) und anderen Fundstellen des Nordens. Ganz vereinzelt enthält die Schnurkeramik auch krumme Linien. Ihr Wesen beruht auf der geraden und eckig gebrochenen Linie. Ebenso selten als krumme Linien sind pictographische Elemente. Auf einer Amphora des Provinzialmuseums zu Halle steht in einem freien Felde zwischen zwei grossen schraffirten Dreiecken ein offenbar bilderschriftliches Zeichen, das sich der Deutung entzieht.

Götze erkennt (l. c., S. 61) ganz richtig, dass die Ornamente der Schnurkeramik hervorgegangen sind aus den beim Flechten und Weben entstandenen Mustern, „ohne diese allerdings zu erschöpfen. Besonders fehlen die viereckigen Motive fast vollständig: eines der wichtigsten davon, die Raute, zeichnet sich

[1]) Götze, l. c., Taf. II, Fig. 38.
[2]) Athen. Mitth. XVIII, 1892, S. 134.
[3]) Götze, l. c., Taf. I, Fig. 16.

durch gänzliche Abwesenheit aus. Von besonderer Bedeutung ist der Mangel des Mäanders und jedes demselben verwandten Motivs zumal des Hakenkreuzes".

Wäre das Hakenkreuz, meint er, ein unerlässliches Kennzeichen altindogermanischer Ornamentik, so müssten die Besitzer der Schnurkeramik nichtarischer Abstammung sein, „während die Völker der Bandkeramik als Indogermanen anzusprechen wären, da sich in dieser Keramik zwar noch nicht das Hakenkreuz, aber doch dem Mäander verwandte Formen zeigen". Solche Folgerungen möchten wir nicht einmal in bedingter Form aussprechen. Die Schnurkeramik, wie auch die Bandkeramik, können ihrer Natur nach über die ethnische Stellung ihrer Besitzer schlechterdings nicht das Geringste aussagen.

Schnurverzierte Gefässe stammen in Thüringen ausschliesslich aus Gräbern, während die Bandkeramik dort nur in Ansiedlungen auftritt. Dasselbe Verhältniss lässt sich auch sonst beobachten; ob es, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ganz allgemeine Giltigkeit hat, wird erst die Zukunft lehren. Die Schnurverzierungen scheinen also einer besonderen sepulcralen Keramik anzugehören, wodurch schon wahrscheinlich gemacht wird, dass sie ein sehr hohes Alter besitzen, dass aber nicht jedes einzelne schnurverzierte Grabgefäss sehr alt zu sein braucht. Es liegt ja im Wesen einer solchen Grabkeramik, dass sie zu herkömmlichen Zwecken fort und fort alte Formen reproducirt, während im Leben längst andere Typen ihren Platz eingenommen haben.

Die Gräber mit Schnurkeramik sind Hügel- oder Flachgräber mit und ohne Steinkistenbau, mit aufrecht hockenden oder in der Seitenlage zusammengekrümmten Skeleten, selten mit Leichenbrand, der nicht mehr aus der jüngeren Steinzeit stammt. Sie scheinen sich also doch durch die ganze neolithische Zeit hindurchzuziehen. Am häufigsten sind die sogenannten „liegenden Hocker"; gestreckte Skelete finden sich nur in den Hügel- und Flachgräbern ohne Kistenbau.

Die Gefässtypen[1]) zeigen einige wenige Haupt- und viele Uebergangsformen. Eine Hauptform bilden bauchige zweihenklige Gefässe zum Theil mit hohem schlankem Hals, sogenannte „Amphoren", von welchen mehrfache Uebergänge zum schwerfälligeren „Topfe" hinüberleiten. Eine zweite Hauptform sind „Becher" zum Theil mit niederem napfartigem Körper und schlankem hohem Hals, zum Theil gedrungener, weniger gegliedert. Drittens und ferner erscheinen Töpfe, Näpfe, Schalen und wannenförmige Gefässe. Götze unterscheidet für das Saalegebiet zwei Arten des Vorkommens: 1. Hügelkistengräber mit der Amphora und dem in Hals und Bauch gegliederten Becher nebst Schale und Wanne, aber ohne die „Topf"-Formen, und 2. Flachgräber ohne Kistenbau mit den verschiedensten Formen des „Topfes", aber ohne die eigentliche „Amphora" und den wohlgegliederten „Becher". Er betrachtet die plumpen Topfformen, welche sich auch in die Metallzeit hineinziehen, während die Amphoren gänzlich verschwinden, als jüngere Erscheinungen, welche einen Verfall der Keramik bezeugen. „In der Ornamentik," findet er, „macht sich ebenfalls ein Rückschritt bemerkbar, indem das Verständniss für die symbolische (soll heissen

[1]) Götze, l. c., Taf. I.

tektonische) „Bedeutung des Ornamentes in Beziehung auf die Gefässform fehlt, die Verzierung der einzelnen Gefässe überhaupt fadenscheiniger wird, der horror vacui schwindet, wie denn auch zahlreiche Gefässe ohne jedes Ornament vorkommen. Dafür werden kleine warzenförmige oder knopfartige undurchbohrte Ansätze, wie sie in der ersten Periode fast vollständig fehlen, sehr beliebt."

Die in Fig. 84 und 85[1]) als Beispiele von „Amphora" und „Becher" der Schnurkeramik abgebildeten Stücke sind von R. v. Weinzierl, der sich das Studium dieser Keramik in Böhmen zur Aufgabe gemacht hat, in einem Skeletgrabe der jüngeren Steinzeit bei Lobositz gefunden worden.



Fig. 84 und 85. Schnurverzierte Thongefässe („Amphora" und „Becher") aus einem neolithischen „Hockergrabe" bei Lobositz in Böhmen, $^1/_4$ nat. Gr.

Es wäre zu wünschen, dass die Schnurkeramik überall, wo sie vorkommt, ein so gründliches Studium erfahren hätte, wie es durch Götze für das Saalegebiet geschehen ist. Die Verzierungen derselben oder wenigstens Gefässformen, die ihr angehören, finden sich nach den Untersuchungen von Voss, Tischler, Klopfleisch, Virchow, Petersen u. A.[2]) im Gouvernement Perm (Russland), im ostbaltischen Gebiet (am Ladogasee, in Ost- und Westpreussen, Posen, Polen, Pommern), in Brandenburg, Nordschlesien, Nordböhmen, Mähren und Nordungarn, Thüringen, Hannover und Oldenburg, Holstein, Dänemark, Holland, Baden, dann in der Schweiz, in Norditalien, Südfrankreich, England. In Schweden und Norwegen fehlen sie nach Tischler. Das Hauptverbreitungsgebiet sind die

[1]) Nach Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, S. 148, Fig. 112, 113.

[2]) Vgl. die Literatur bei Götze, l. c., S. 64, Anm. 4.

Länder nördlich des deutschen Mittelgebirges, und das Saalegebiet erscheint nach Götze, indess wohl nur in Folge der dort gepflogenen gründlicheren Studien, als das am dichtesten bevölkerte Land jener Periode. Mit Grund vermuthet Götze, dass der ganze nord- und westeuropäische Culturkreis der Schnurkeramik, wenn die Erscheinungen desselben auch ungefähr gleichzeitig sind und in einem gewissen verwandtschaftlichen Zusammenhange stehen, doch in mehrere locale Sondergebiete mit ausgeprägten eigenen Formen zerfällt. „Es ist," meint Voss,[1]) „vorläufig nicht zu erweisen, dass dieses weite Gebiet in neolithischer Zeit von einem einzigen zusammenhängenden Volksstamme bewohnt war; vielmehr werden wir zunächst annehmen müssen, dass in diesen Ländern ein gleichmässiger Culturzustand, welcher sich von einem Gebiet auf das andere fortgepflanzt hatte, zu dieser Zeit herrschte, dass die Bewohner dieser Gebiete dasselbe Material und dieselbe Technik besassen, um Schnüre anzufertigen, mit welchen man derlei Ornamente auf dem weichen Thon herstellen konnte." Für die Verschiedenheit der Gefässformen, an welchen Schnurverzierung in getrennten Gebieten auftritt, verweist Voss auf den Gegensatz zwischen den plumpen topfförmigen Urnen Englands mit weitem ungekremptem Rande und den ausserordentlich gefälligen Flaschen- und amphorenförmigen Thongefässen Thüringens und Sachsens. Uebrigens bemerkt der Genannte mit Recht, dass man in der Untersuchung der prähistorischen Keramik bisher auf die Unterschiede der ornamentalen Technik („Schnur"-, „Strich"-, „Schnittornament" u. s. w.) mehr Gewicht gelegt habe als auf die Muster. „Man wird deshalb die einzelnen Verzierungsweisen mehr nach ihren besonderen Motiven — Schachbrettmuster, Zickzackbänder, Spiralbänder, Zweig- und Grätenornamente, Horizontalbänder, senkrechte Streifen, Rechteckfelder u. s. w. — unterscheiden und gruppiren müssen, um zu sehen, welche Motive hauptsächlich in dieser oder jener Technik ausgeführt sind, und welche Verzierungsweisen Uebergangs- oder Mischformen sind." Das ist auch heute noch lange nicht in genügendem Masse geschehen.

Das historisch Merkwürdigste an der Schnurkeramik ist: die Entstehung ihrer Muster aus der Textilarbeit, dem Binden und Knüpfen, Flechten und Weben,[2]) ferner die anhaltende Verwendung solcher Gefässe zum Grabgebrauch, was einer so urthümlichen autochthonen Töpferei wohl zukommt, endlich ihre eigenthümliche Verbreitung im Norden und Westen des Continents. Ihr Fehlen im Süden und Osten möchte man einer früheren Ueberwindung dieser keramischen Urstufe in den für die Ausbreitung jüngerer Formen günstiger situirten Ländern erblicken.

---

[1]) Verhandl. Berl. Anthr. Gesellsch. 1891, S. 78.

[2]) „Was das Princip der Decoration betrifft, so tritt bei vielen der reicher ornamentirten Steinzeitgefässe die Wahrscheinlichkeit des von Semper aufgestellten Satzes hervor, dass die ältesten Ornamente der Keramik von den textilen Künsten übernommen sind, dass also die Motive der Bekleidung und Weberei auf den Thon übertragen wurden." O. Tischler, „Beitr. zur Kenntniss der Steinzeit in Ostpreussen". (Schriften der phys.-ökon. Gesellsch. Königsberg 1882, XXIII, S. 23.)

b) Die „Bandkeramik".

Die Kehrseite der Medaille, eben jenen Kreis jüngerer Formen, welche der Alleinherrschaft der Schnurkeramik räumlich und zeitlich Eintrag gethan haben, zeigt uns die sogenannte „Bandkeramik". Die Verzierungen der letzteren bestehen hauptsächlich in paarweise verbundenen eingeritzten Parallellinien, zwischen welchen der Gefässgrund mit Stichen oder Stricheln gefüllt ist.[1]) Oft fehlen die Einfassungslinien und die Bänder bestehen blos aus jenen Füllungen.[2]) Sie verlaufen in Winkeln oder Curven, regulär oder asymmetrisch und machen in letzterem Falle den lebhaften Eindruck eines zerrütteten, unverstandenen oder ungeschickt nachgeahmten höheren Decorationssystems. Klopfleisch und Götze finden darin etwas „Eckig-Bizarres", „lose Flatterndes". Verziert werden in dieser Weise hemisphärische, flaschen- und birnförmige, sowie andere Gefässe aus feingeschlemmtem Thon und von sauberer Arbeit. Neben den Bandmustern finden sich häufig volle oder vertical durchbohrte Ansätze, wie sie auch an den jüngsten Gefässen der Schnurkeramik auftreten.

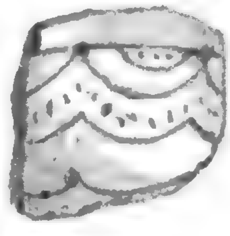


Fig. 86. Neolithischer Topfscherben mit „Bogenband" aus der Prokopihöhle bei Jinonic, Böhmen, 1/3 nat. Gr.



Fig. 87 und 88. Neolithische Topfscherben von Prašin, Böhmen, 1/2 nat. Gr.



Fig. 89—91. Thongefässe mit Bandverzierung aus Grabhügeln der Metallzeit bei Mirkovic in Böhmen, 1/4 nat. Gr.

[1]) Gute Beispiele neolithischer „Bandverzierungen" geben die beiden Gefässe von Butmir, Taf. VI, Fig. 15 und 16 (Mitte unten). Das „Bogenband" findet man auf den neolithischen Topfscherben Fig. 86 bis 88, die aus Böhmen stammen und von Woldřich in den Mitth. der Anthr. Gesellsch. in Wien XIX, S. 75, Fig. 108, 109 und S. 79, Fig. 114, publicirt sind. Die in Fig. 89 bis 91 nach Woldřich, l. c. XXIII, S. 20, Fig. 20—22 abgebildeten bandverzierten Grabhügelgefässe gehören einer jüngeren Zeit an und mögen das Fortleben dieser Decoration in den prähistorischen Metallperioden dieses Landes illustriren.

[2]) So bei dem Töpfchen oben Fig. 92 aus einer der neolithischen Stationen des Attersees.

Die Bandkeramik findet sich mit allerlei Variationen in Thüringen, Böhmen, Mähren, Niederösterreich, Bayern, am Mittelrhein, dann in den Alpenländern bis zur Adria. Ihre Nordgrenze bildet im Allgemeinen das deutsche Mittelgebirge, welches im Wesentlichen nur durch das Vorkommen in Thüringen überschritten wird. Nach Süden und Südosten ist sie bis nach Bosnien (Butmir) und Siebenbürgen (Tordos) verfolgt worden. Nach einer kürzlich erschienenen Mittheilung G. Škorpil's[1]) ist diesen südöstlichen Ländern auch **Bulgarien** anzureihen. Unter den a. a. O. abgebildeten neolithischen Topfscherben zeigen Fig. 5, 6, 9 ausgesprochene Bandmuster, ähnlich denen von Butmir, Fig. 7 (und 8?), schräg gekerbte Spiralbänder von engster Verwandtschaft mit der Decoration der genannten bosnischen Fundstelle. Auch Reliefornamente, wie



Fig. 92. Töpfchen aus dem Pfahlbau von Puschacher am Attersee, 1/2 nat. Gr.



Fig. 93. Flaschenförmiger Thonkrug aus der Kupferbronzezeit Cyperns, 2/5 nat. Gr.

l. c., Fig. 11, sind an dem letzteren Orte sehr häufig. Diese geringen Ueberreste zeigen also deutlich, dass eine Bandkeramik wie die von Butmir auch in Thrakien heimisch war. Von Hause aus würde man sie dort noch eher erwartet haben als in Bosnien.

An die bandkeramische Zone Mittel- und Südeuropas schliesst sich im weiteren Südosten ein Culturgebiet mit verwandten keramischen Erscheinungen. Diese sind für unsere Kenntniss namentlich durch die vormykenischen Schichten von Hissarlik-Troja und durch die ältesten Gräber auf den Inseln (besonders auf Cypern und Amorgos) vertreten. Doch ist die Zeit dieser Schichten bereits eine metallische (Kupfer- und Bronzeperiode). Much hat gezeigt, wie zwischen den vertieften und weiss ausgefüllten Verzierungen troischer und kyprischer Thongefässe einerseits und solcher aus dem kupferzeitlichen Pfahlbau im Mondsee andererseits schlagende Uebereinstimmungen bestehen. Fig. 93 ist ein rother

[1]) Doistoričesk. Pamjat. Bolgar., Odessa 1896, S. 22, Taf. V.

Thonkrug aus Cypern,[1]) dessen seltsame Bedeckung mit concentrischen Kreisfiguren und gitterthorförmigen Quadraten nahezu vollkommen identisch ist mit der Verzierung eines Topfes aus dem Mondsee.[2]) Die Kreisornamente auf dem letzteren haben einen Zahnkranz, wie ihn auch das Mondseetöpfchen Fig. 94[3])



Fig. 94.
Thongefäss aus dem Pfahlbau im Mondsee, $^2/_5$ nat. Gr.



Fig. 95. Thongefäss aus dem Pfahlbau im Mondsee, $^2/_5$ nat. Gr.

zeigt. Dieser fehlt auf der cyprischen Flasche, findet sich aber wieder auf einem troischen Scherben der „ersten Stadt“,[4]) wo diese Kreisfigur neben Zweigornamenten erscheint. Minder frappant ist die Uebereinstimmung zwischen dem Mondseetöpfchen Fig. 95[5]) und dem troischen Vasenscherben der „ersten Stadt“, Fig. 96.[6]) Das Ornament ist ein gewöhnliches bandkeramisches Muster; doch ist die Ausführung auf dem alpinen Stück etwas anders als auf dem troischen; denn auf dem ersteren sind die Dreiecke schräg schraffirt, und man erkennt die Entstehung des Zickzackbandes aus zwei Reihen gegeneinander gestellter Dreiecke. Auf dem troischen Scherben ist dagegen das Zickzackband die Hauptsache und die Zwickelfüllung senkrecht gezogen. Schlagend ist dagegen wieder die Gleichheit der horizontalen schraffirten Rautenkette auf kyprischen und Mondseegefässen.[7])

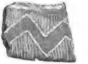


Fig. 96. Topfscherben aus Troja („erste Stadt“).

Die Deutung dieser Uebereinstimmungen ist nicht leicht. Man hat kurzweg Identität der älteren ägäischen mit der „danubischen“ Culturgruppe angenommen. Allein wie soll man sich das erklären? Irgendwo müssen diese Formen doch älter sein. Soll man sie nun für Cypern aus Europa herleiten oder umgekehrt?

[1]) Nach Much, Kupferzeit², S. 138, Fig. 58. [2]) L. c., Fig. 60.
[3]) Nach Much, l. c., S. 151, Fig. 67. [4]) L. c., Fig. 68.
[5]) Nach Much, l. c., S. 150, Fig. 65; „Ilios“ Nr. 72.
[6]) Nach Much, l. c., Fig. 66; „Ilios“ Nr. 28, vgl. Nr. 29.
[7]) L. c., S. 138, Fig. 57 u. 59.

Bezüglich der auffälligsten oben erwähnten Uebereinstimmung darf man wohl die Priorität für das südliche Gebiet in Anspruch nehmen. Die zwischen concentrischen Kreismustern so regellos hingestreuten Gitterquadrate sind in der Anordnung, wie sie auf dem oben abgebildeten kyprischen Gefäss und dem Analogon aus dem Mondsee stattgefunden hat, offenbar nichts Primäres. Diese Gitterquadrate stammen aus mehrstrichigen kurzen und breiten Bändern, welche in der kyprischen Keramik der Kupferbronzezeit entweder zu Zickzackmustern verwendet sind oder schräg auf- und absteigend als Verbindung zwischen grossen concentrischen Kreisfiguren dienen.[1]) Bei dieser Verwendung sind sie seitlich nicht abgegrenzt; bei Vernachlässigung jenes Zusammenhanges führen dann diese kurzen Strichgruppen ein Sonderdasein und werden als einzelne Elemente beliebig verwendet,[2]) oft zur Füllung neben Kreismustern, welche das Hauptelement bilden. Erst mit diesem jüngeren Stadium begegnet sich das Vorkommen im Mondsee. Es dürfte daher unzulässig sein, die älteste Ornamentik Cyperns aus der mitteleuropäischen Pfahlbauzone herzuleiten. Dann ist auch die Zeitfrage sehr schwierig. In Troja stammen typische bandkeramische Topfscherben[3]) aus der Schichte der ältesten Niederlassung, welche Dörpfeld in das dritte Jahrtausend setzt.[4]) Man wird anstehen, die Kupferzeit des Mondseepfahlbaues so hoch hinaufzurücken, zumal da in Butmir, wo neben kyprischen Bandverzierungen classisch schöne Spiralornamente vorkommen, keine Spur von Metall gefunden worden ist. Oder wäre die Niederlassung in Butmir, wie Flinders Petrie will, der sie um 3000 v. Chr. ansetzt, älter als die „erste Stadt“ von Hissarlik und der gleichzeitige Pfahlbau im Mondsee? Dagegen spricht die Schönheit und Häufigkeit der Spiraldecoration, welche nach jener Ansicht auf der Balkanhalbinsel in zwei getrennten Zeiträumen geblüht haben müsste: vor der ältesten Ansiedlung vor Hissarlik und im mykenischen Zeitalter, sowie unmittelbar vor dem letzteren. Nimmt man aber lediglich locale Gruppen an, so verschwindet das homogene danubisch-ägäische Culturgebiet, und es bleiben nur die räthselhaften Uebereinstimmungen an zwei oder drei

[1]) Ohnefalsch-Richter, „Kypros“ etc., Taf. CCXVI, Fig. 7 u. 12.

[2]) Vgl. l. c., Fig. 4.

[3]) Schliemann, „Ilios“, S. 245, Fig. 28—35

[4]) Ueber die älteste Keramik Trojas vgl. Poppelreuter, Jahrb. d. archäol. Inst., Anzeiger 1896, S. 105 f., wo gezeigt wird, dass Schliemann's Zutheilung einzelner Funde an bestimmte „Städte“ für die Geschichte der Keramik an diesem Orte wenig Werth hat. Doch bilden die von Schliemann der ersten Ansiedlung zugewiesenen Gefässe eine für sich bestehende älteste Gruppe. Von den übrigen vormykenischen Töpfereien ist nur ein Theil rein prähistorisch, ohne Drehscheibe und ohne Brennofen angefertigt. Die Ornamente sind mit einem stumpfen Werkzeug eingedrückte Punkte zwischen parallelen Horizontalstreifen. Später geschieht die Punktirung mit einem spitzen Instrument in schräger Stichmanier, und die Muster verlaufen vorwiegend vertical. In einer dritten, noch jüngeren Classe herrscht schon der Gebrauch der Drehscheibe und des Töpferofens; aber das Ornament wird jetzt sehr selten. Diese Gefässe sind zum Theil vormykenisch, zum Theil finden sie sich neben importirten bemalten Gefässen mykenischen Stils. Technische Fortschritte, welche die Herstellung erleichtern, verdrängen also gleichsam das Ornament, und das Thongefäss wird auf dem Höhepunkt der localen troischen Keramik ein schmuckloses Gebrauchsobject, neben welchem bald durch Einfuhr von Aussen das Erzeugniss des fremden Kunsttöpfers seine Stelle findet.

weit auseinander liegenden Punkten zurück. Wir werden auf diese Fragen in einem eigenen Abschnitt über die thrakisch-illyrische Zone der Spiral- und Bandkeramik zurückkommen.

Auf dem griechischen Festlande stammt die älteste geometrisch verzierte Keramik aus der Bronzezeit Attikas, aus Aphidna.[1]) Die Muster sind in Reihen übereinander geordnet; es finden sich einfache Zickzacklinien und solche aus mehrstrichigen kurzen Bändern (wie auf Cypern), Reihen schraffirter Dreiecke, die durch gestrichelte Mäanderhaken getrennt oder mit den Spitzen gegeneinander gestellt sind, während in den rautenförmigen Zwischenfeldern kleine Würfelaugen erscheinen, dann Reihen von Kreisen mit Centralpunkten.

„Es ist wohl," meint Sam Wide, „die alte einheimische Thonwaare in Griechenland, auf dem Festland sowohl wie auf den Inseln, wenn sie auch bisher vorzugsweise auf den Inseln gefunden worden ist." Die geometrisch verzierten einfärbigen Thongefässe von Aphidna besitzen den charakteristischen Vorzug einer übersichtlichen Gliederung in horizontale, mit verschiedenen geometrischen Mustern gefüllte Zonen. Dies kommt bei den griechischen Thongefässen mit eingeritzten Ornamenten, wie Sam Wide hervorhebt, sonst nicht vor, erinnert dagegen stark an die viel späteren Dipylonvasen, deren gemalte Verzierungen ähnlich gegliedert sind. Aphidna hat auch geometrisch bemalte Vasen geliefert, die zu den ältesten auf griechischem Festlandboden gefundenen zählen; davon soll in dem Abschnitt über die älteste bemalte Keramik Europas die Rede sein.

Im Westen und Südwesten stammen isolirte bandkeramische Funde mitteleuropäischen Charakters aus Frankreich, Italien und Spanien. Rechnet man aber einmal die troischen und kyprischen Funde im Südosten zu einer verwandten Gruppe, so darf man dabei nicht stillestehen und muss auch die analogen Erscheinungen Aegyptens berücksichtigen. Auch hier gab es am Ausgange der neolithischen und am Beginne der Metallzeit eine Freihandtöpferei mit eingeschnittenen oder aufgemalten geometrischen Mustern, die im ersteren Falle mit einer weissen Masse ausgefüllt waren.[2]) Die Hauptmasse dieser Gefässe sind verschieden, zuweilen auch als Thiere, geformte gelbe Töpfe mit rother Malerei aus verschiedenen Begräbnissstätten Oberägyptens.[3]) Die Muster sind verticale, mit horizontalen Zickzacklinien gefüllte Bänder, Kreisfiguren, Spiralen, Schuppen, Dreiecksreihen u. dgl. Nicht selten sind Palmblätter, Thierfiguren, Schiffsbilder; dagegen fehlen alle Hieroglyphen und sonstigen specifisch ägyptischen Formen. Morgan sagt über diese Töpferei: „Sie ist durchaus originell und scheint von Leuten ausgeübt zu sein, welche nichts gemein hatten mit denen, welche später das Nilthal beherrschten." Doch gibt er zu, dass sie nicht mit einem Schlage erloschen sei, sondern sich auch in historischer Zeit

---

[1]) Sam Wide, „Aphidna in Nordattika", Athen. Mitth. XXI, S. 385, Taf. XIII—XV.

[2]) Vgl. Morgan, „Recherches sur les origines de l'Égypte", S. 161, Fig. 482 (brauner Topfscherben mit „Wolfszähnen" aus einem Küchenabfallshaufen von Tukh) und Taf. XI (Teller aus Dahschur, Zeit der III. Dynastie, mit arabeskenartigem Muster), dann Flinders Petrie, „Naqada and Ballas", Taf. XXX.

[3]) Morgan, l. c., Taf. IV—X; Flinders Petrie, l. c., Taf. XXXIII—XXXV.

fortgesetzt habe. Stellenweise erinnert sie an die älteste kyprische Keramik, während manche Muster der schwarzen, weiss eingelegten Töpfe Oberägyptens so merklich an die Decoration der Thongefässe von Butmir gemahnen, dass Flinders Petrie für die letztere unbedenklich ein gleich hohes Alter in Anspruch nahm.

Es ist nicht unmöglich, dass die aussereuropäischen Analogien zur Bandkeramik, wie sie Troja, Cypern und nun auch Aegypten[1]) geliefert haben, mehr als den Werth einfacher Parallelen, nämlich die Bedeutung von Zeugnissen für einen historischen Zusammenhang zwischen diesen Ländern besitzen. Die neolithische Bandkeramik ist in Mitteleuropa etwas Fremdes, Jüngeres. Sie kommt merkwürdigerweise nur an Herdstellen vor, und Götze meint: „Daraus ergibt sich für die Kenntniss der Bestattungsweise zunächst allerdings ein negatives Resultat. Aber man kann doch sagen, dass die Leichen entweder ohne Beigaben und besondere Grabeinrichtungen in unverbranntem oder verbranntem Zustande bestattet oder den wilden Thieren oder im Wasser ausgesetzt wurden. Jedenfalls zeigt sich keine Spur jener Sorgfalt, mit welcher die Völker des nördlichen Europa während der jüngeren Steinzeit ihre Gräber anlegten und ausstatteten.“ Aus bestimmten stratigraphischen Gründen schliesst Götze, dass die Bandkeramik in Thüringen auf die Schnurkeramik folgt. „Hieraus resultirt wieder, dass die Thüringer Bandkeramik, da sie wegen der bis ins Detail sich erstreckenden Verschiedenheit, sowie wegen des verschiedenen Verbreitungsgebietes, sich nicht aus der Schnurkeramik entwickelt haben kann, von Aussen eingeströmt ist, und zwar kann hier nur Böhmen oder Bayern, wahrscheinlich ersteres, in Betracht kommen, da sich weder nördlich, noch östlich und westlich neben dem Thüringer Gebiet ähnliche Erscheinungen zeigen. Auf welchem Wege diese Einwanderung eines neuen Volkes — denn dies möchte ich besonders auch wegen der verschiedenen Bestattungsweise hier annehmen — erfolgt ist, wird die Zukunft lehren.“ Die Einwanderung eines neuen Volkes möchte man nicht für nöthig halten, um das Uebergreifen einer anderen Bestattungsweise in die Zone der Schnurkeramik zu erklären. Die Anzeichen, aus welchen man mehrfältig auf das Auftreten ganz neuer Völker geschlossen hat, werden vielleicht richtiger als Merkmale von Völkermischungen aufzufassen sein, die am Ende der jüngeren Steinzeit in Folge des lebhafteren Verkehrs eingetreten sind. Dabei darf angenommen werden, dass die arische Rasse schon in der jüngeren Steinzeit physisch verschieden gestaltete und gefärbte Elemente enthielt. Wenn nun in den Schweizer Pfahlbauten auf eine kurzköpfige neolithische eine langköpfige metallzeitliche „Rasse“ folgte und in Lengyel vielleicht das Umgekehrte der Fall war, so brauchen darum nicht ganze Bevölkerungen mit einem Schlage gewechselt zu haben. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass nur langsame Verschiebungen — anfänglich blosse Durchsetzungen — stattgefunden haben, etwa so wie gegenwärtig in Südtirol das wälsche Element auf

[1]) Morgan bemerkt, l. c., S. 164: „Les faits, que je viens d'exposer, sont nouveaux pour la science, et ce n'est pas au moment même où ils viennent d'être découverts, qu'il serait prudent de pousser plus loin les considérations de détail et les deductions.“

Kosten des deutschen unaufhaltsam an Boden gewinnt. Es ist aber auch nur natürlich, dass derlei Verschiebungen rituelle und andere culturelle Veränderungen mit sich brachten.

Aelteren Ansichten zufolge, wie sie z. B. Much[1]) vertritt, wurde in der jüngeren Steinzeit ausschliesslich brandlose Bestattung geübt. R. v. Weinzierl verweist dagegen[2]) auf eine ganze Reihe von ihm gefundener neolithischer Brandgräber Böhmens mit Schnurkeramik und auf die oben erwähnten gleichartigen Erscheinungen in Thüringen. An anderen Orten, z. B. in den Flachgräbern von Gemeinlebarn (Niederösterreich), sowie in vielen „Hockergräbern“ Mährens, Mittel- und Nordböhmens, greift die brandlose Bestattung in die Bronzezeit hinüber, und so lässt sich überhaupt denken, dass durch Anstösse von Aussen rituelle Schwankungen eingetreten sind, welche kein ganz gleichmässiges Ergebniss lieferten. Aus Oesterreich südlich der Donau sind trotz den Pfahlbauten noch viel zu wenig rein neolithische Funde bekannt, als dass man es wagen dürfte, sich bestimmter auszusprechen. Zahlreiche Beispiele aus Frankreich, andere aus Bayern und Ungarn,[3]) machen es wahrscheinlich, dass man im südlichen Mitteleuropa während der neolithischen Zeit die Höhlenbestattung übte. Wo Höhlen fehlten, dienten Erdgruben zur Aufnahme der Leichen. So in Lengyel (Südungarn), wo an zwei Stellen circa 130 „liegende Hocker“ der neolithischen und der Kupferzeit aufgefunden wurden.

Die Zone der „Bandkeramik“ und des Fehlens typischer neolithischer Gräber ist im Grossen und Ganzen zugleich die Zone der figuralen neolithischen Thonplastik, die des Spiralornamentes und für eine spätere Zeit die Zone der eigentlichen Hallstattcultur. Wir haben auch schon beiläufig (oben S. 235) erwähnt, dass die neolithische Bandkeramik, obwohl sie häufig, z. B. in Butmir, aus blos eingeschnittenen Ornamenten besteht — nur Spiralbänder sind an dem genannten Ort zuweilen en relief gebildet — doch wahrscheinlich in ihrem Ursprung auf nachgeahmte Gefässmalerei zurückzuführen ist, wie wir sie ja in Lengyel, Tordos u. s. w. wirklich antreffen. Daher die Zerrüttung, das „lose Flatternde“, „Bizarr-Eckige“, mit anderem Wort: das Unorganische, was man an ihr gefunden hat.

Der Zeit und anderen Umständen zufolge können die Urbilder und Muttersysteme dieser degenerirten und in eine urwüchsigere Technik zurück übersetzten Thongefässverzierung nur der älteren mykenischen (oder vormykenischen) Vasenmalerei verwandt gewesen sein. Man möchte ein oder mehrere solcher Zwischenglieder supponiren und auf dem Südrande des europäischen Continents, in Thrakien und Illyrien fixiren.

c) Die „geschweiften Becher“.

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der europäischen Keramik bildet die Gruppe der „geschweiften Becher“, auch „glockenförmige

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXV, S. 29, Anm. 1, gegen R. v. Weinzierl.
[2]) Ebenda, S. 192.
[3]) Zusammengestellt in meiner „Urgesch. des Menschen“, S. 291 ff.

Becher“ von Voss[1]) nach einem mährischen Fundort Gefässe vom „Branowitzer Typus“ genannt. Dies ist eine keramische Gruppe, welche durch beinahe ganz Europa sporadisch verbreitet ist, aber auffälligerweise in den Alpenländern gänzlich fehlt. Ihre Vertreter finden sich in Sicilien, Spanien, Frankreich, England, dann in Ungarn, Mähren, Böhmen,[2]) Mittel- und Norddeutschland, endlich in Dänemark, und gehören überall dem Ende der Steinzeit und dem Beginne der Metallzeit an oder, wie Voss meint, einer Periode, welche sich wohl in manchen Gegenden mit der Steinzeit berührt, im Grossen und Ganzen jedoch



1/3 nat. Gr.



1/2 nat. Gr.

Fig. 97 und 98. „Geschweifte Becher“ aus Böhmen.

schon eine Metallzeit ist. „Ueberall erscheinen in ihrer Gesellschaft die ersten Spuren des Metalles in Gestalt von kupfernen oder bronzenen Pfriemen, Dolchen, Messern, von Goldschmuck und von solchen Gegenständen, welche (wie die Knöpfe mit V-Bohrung, Perlen aus Stein und Muschelschalen an anderen Orten) die Steinzeit mit der Bronzezeit verbinden.“[3]) Die Gruppe enthält, ausser den typischen „Bechern“, Schalen mit und ohne Fuss sowie noch andere Formen und ist charakterisirt durch eine bestimmte Art der Ornamentirung, zu welcher ein gezähntes Instrument verwendet wurde. So entstanden Reihen regulärer Eindrücke, welche Streifen aus geraden (horizontalen und gebrochenen Zickzack-)

---

[1]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1895, S. 121.

[2]) Die oben als Beispiele dieses Typus abgebildeten Stücke, Fig. 97 u. 98, sind von Br. Jelínek in den Mitth. der Anthr. Gesellsch. XXI, S. 8, Fig. 18 u. S. 28, Fig. 53, publicirt. Das grosse henkellose Exemplar, Fig. 97, stammt aus einem Skeletgrabe zu Smichov bei Prag, das kleinere gehenkelte Fig. 98 ist in Libĕn bei Prag, unweit von neolithischen Skeletgräbern gefunden. Das in Fig. 99 nach Mitth. d. Centr.-Comm. 1887, S. CLXIX (= Much, Atlas, Taf. XXIV, Fig. 14) ferner abgebildete Stück stammt aus Schlapanitz in Mähren.

[3]) M. Much, Die Kupferzeit in Europa², S. 76.

Linien oder breitere Bänder aus schrägen Schraffen, liegenden Kreuzen und schachbrettartigen Figuren bildeten. Die Ausführung dieser Ornamente ist so eigenthümlich, dass, wie Voss betont, ihr Grundcharakter auch dann noch hervortritt, wenn sie nicht durch Punktreihen, sondern durch fortlaufende Linien hergestellt sind.

Diese Gefässe, welche offenbar nicht überall, wo sie angetroffen werden, localer Fabrication entstammen, sind sehr häufig zur Grabausstattung verwendet worden. In Sicilien und Portugal stammen sie aus Höhlen, in Frankreich (Bretagne) aus Dolmen und einem Cromlech — hier sind sie nach G. de Mortillet die gewöhnlichsten in Dolmen gefundenen Grabgefässe — in England aus Grabhügeln, in Deutschland und Oesterreich-Ungarn aus Flachgräberfeldern. R. v. Weinzierl behandelt sie[1]) als „importirte neolithische Keramik in Böhmen" und weist aus den Fundstellen derselben auch schlechte imitirte Exemplare dieser Gattung nach. „Diese Keramik," sagt er, „diente ausschliesslich zu Cultuszwecken und wurde in überwiegender Zahl in Skeletgräbern, in der Minderzahl in Brandgräbern gefunden." Er glaubt auch den Weg verfolgen zu können, auf dem diese Gefässe von Süden her über Mähren zuerst nach dem östlichen Böhmen gekommen seien. Doch bilden die mittleren Theile Mährens und Böhmens die Grenze ihrer Verbreitung nach Süden. „Diese wichtigen und beachtenswerthen Becher scheinen das Alpengebiet im weiten Bogen zu umgehen; nur an einer Stelle reichen sie in dieses Gebiet herein, in welchem sie sonst fehlen. In dem Pfahlbau von Vinelz am Bieler See fand nämlich Dr. Gross einen ebensolchen geschweiften Becher mit weisser Einlage,[2]) und merkwürdig, gerade Vinelz ist unter allen Pfahlbauten der reichste an Kupferfunden; er allein hat 100 Gegenstände aus ungemischtem Kupfer und wohl Steingeräthe, aber keine Bronze geliefert und repräsentirt die Kupferzeit somit in reicher Weise und verhältnissmässiger Reinheit."[3])

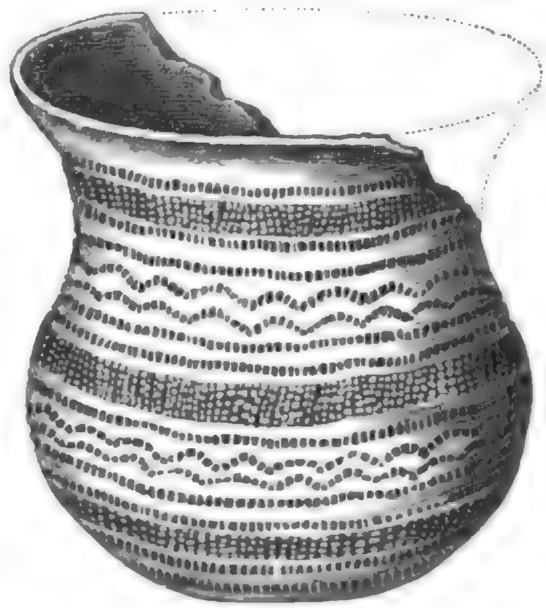


Fig. 99. Geschweifter Becher aus Mähren, $\frac{1}{2}$ nat. Gr.

Erwägt man die Verbreitung der Schnurkeramik, der Bandkeramik und der „geschweiften Becher", dann die typische Verwendung dieser drei Classen,

[1]) Prähistorische Blätter VIII, 1896, S. 89.
[2]) Gross, Les Protohelvètes, Taf. II, Fig. 5.
[3]) Much, l. c., S. 76 f.

von welchen nur die mittlere fast ausschliesslich profanen Zwecken gedient hat, nimmt man hinzu, dass die beiden ersten ersichtlich in locale Untergruppen zerfallen, was bei der dritten nicht der Fall ist, bedenkt man ferner die Verwandtschaft zwischen der Schnurkeramik und den geschweiften Bechern, so ergeben sich mit grosser Wahrscheinlichkeit die nachstehenden Folgerungen:

Die Schnurkeramik ist eine urwüchsige, rein steinzeitlich-europäische Töpferei, — die Bandkeramik verdankt ihren Ursprung der partiellen Ausbreitung entarteter südländischer Kunstformen, — die Gruppe der „geschweiften Becher" ist eine verbesserte Auflage der Schnurkeramik, für das gleiche Gebiet und zu gleichen Zwecken, aber nicht mehr überall, sondern fabriksmässig an einigen Orten erzeugt und auf Handelswegen zugleich mit den ältesten Metallwaaren verbreitet.

Eine Monographie der vor- und frühgeschichtlichen Keramik der Rheinlande lieferte Const. Könen,[1]) der seltsamerweise die Ergebnisse der Untersuchungen Götze's mit keinem Worte berührt, obwohl seine Darstellung von denselben wesentlich abweicht. Er bildet aus den Gefässen der jüngeren Steinzeit drei Gruppen: Bandkeramik, Gefässe der megalithischen Gräber, schnurverzierte geschweifte Becher (mit Einschluss der verwandten Typen). Zur Bandkeramik (Taf. I) rechnet er schon die ältesten, oder wenigstens rohesten, oft ganz unverzierten Scherben aus Höhlen und Wohngruben, ferner die Beigefässe des Flachgräberfeldes am Hinkelstein bei Monsheim unweit Mainz, welche dem Ausgang der neolithischen Periode angehören und theilweise Verwandtschaft mit den kupferzeitlichen Gefässen aus dem Mondseer Pfahlbau zeigen. Verleitet durch craniologische Daten, welchen er gerne neben den keramischen Beachtung schenkt, vermuthet er, die Träger dieser Cultur seien „von einem aus Osten andrängenden Volke, dem die schnurverzierte Keramik eigenthümlich war, in die Alpen geschoben worden und hätten dort in althergebrachter Weise weiter gearbeitet". „Die aus solchen Niederlassungen und Gräbern stammenden Gefässe," meint er ferner, „haben etwas Urthümliches schon in der Gestalt: sie weichen nämlich nur wenig von der Cylinder- und Kugelgestalt ab. Es fehlt bei denselben anfangs noch jede Art von Hohlkehle, Standring und Henkel. An der Stelle der letzteren findet man vielmehr nur einfache Warzen und Schnurösen." Dies, sowie der häufige Mangel an jeglicher Verzierung, sind aber Eigenschaften nicht sowohl „urthümlicher", als vielmehr einfacher Gebrauchsgefässe, der gewöhnlichen Vorraths-, Koch- und Esstöpfe, wie sie auch von den Producenten der Schnurkeramik für gleiche Zwecke nicht anders hergestellt wurden. Noch in der Hallstattzeit ist der Unterschied zwischen Grabvasen und Gebrauchsgefässen ein überaus scharfer und einschneidender in Form und Verzierung.

In der Keramik der megalithischen Gräber (der sogenannten „Hünenbetten" u. s. w., l. c., Taf. II), wie sie in wechselnden Formen von den südbaltischen Küsten an durch Skandinavien, das westliche Norddeutschland, Hol-

---

[1]) Gefässkunde der vorrömischen, römischen und fränkischen Zeit in den Rheinlanden, Bonn 1895.

land und weiter westlich verbreitet sind, sieht Könen eine zweite eigene Gruppe, welche „formal und ornamental" sowohl gegen die Band- als auch gegen die Schnurkeramik scharf abgegrenzt ist. Indess hält er es für möglich, dass die Verzierungen dieser Töpfe, Schüsseln, Schalen und Becher aus der Bandkeramik hervorgegangen seien. Uns machen sie eher den Eindruck einer aus schnurkeramischen Motiven entwickelten Decoration. So finden sich auf solchen Gefässen[1]) abwechselnde Gruppen längerer und kürzerer, von einem horizontalen „Halsband" fransenartig herabhängender Verticalstriche, Gruppen gleichlanger Fransen[2]) und Gruppen horizontaler Zickzackstreifen, die zwischen Bündel gerader Verticallinien eingeschaltet sind.[3]) In Brandenburg sind die Muster mit weissen Einlagen ausgefüllt.

Die gesammte Schnurkeramik gehört nach Könen (l. c., Taf. III) zusammen mit den „geschweiften Bechern" ans Ende der neolithischen und in die Kupferzeit. Dass eine nahe Verwandtschaft zwischen diesen beiden Gruppen besteht, ist leicht zu erkennen. Dennoch wird man besser thun, dieselben getrennt zu halten, ohne jedoch mit Götze anzunehmen, dass sie überall ganz verschiedenen Zeiten angehören und die gesammte Schnurkeramik einen älteren Abschnitt der neolithischen Periode bezeichne. Sie ist die Voraussetzung der geschweiften Becher und kann daher nicht durch eine breite Zeitkluft von diesen getrennt sein.

Man erkennt also in der Schnurkeramik der mitteleuropäischen Steinzeit eine urwüchsige, in der Bandkeramik der Alpen- und Donauländer dagegen eine von Aussen übernommene geometrische Decorationsweise. Wenn aber die letztere für Mitteleuropa aus dem Süden hergeleitet werden kann, so ist damit die eigentliche Ursprungsfrage noch nicht gelöst. Es bleibt zu erörtern, wie sie sich in dem Gebiete, aus dem sie stammt, entwickelt habe. Woraus ist sie entstanden? Hat sie sich, wie die moderne Ethnologie verlangt, aus Bildern, einzelnen pictographischen Elementen entwickelt, die sich in rhythmischer Wiederholung zu Bändern zusammenschlossen, oder ist sie rein aus ästhetischer Erfindung hervorgegangen? Wir meinen, weder das Eine, noch das Andere lässt sich erweisen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der entwickelten Bandkeramik auch in ihrer eigenen Heimat eine aus technischen Motiven entsprungene Decoration vorhergegangen, aus der sich die erstere unter Anwendung einfacher ästhetischer Gesetze und technischer Hilfsmittel entwickelte. Denn es zeigen sich einerseits in der Bandkeramik noch genug Ueberreste der alten Textilnachahmung, andererseits in der Schnurkeramik hinlängliche Ansätze zu einer Entwicklung, wie sie in der ersteren thatsächlich vorliegt.

Merkwürdig entwickelt präsentirt sich die Keramik der jüngeren Steinzeit des Nordens (Skandinaviens), sowohl hinsichtlich der Formen, als auch der Verzierungen.

In beiden Beziehungen steht sie höher als die Keramik der darauffolgenden nordischen Bronzezeit — eine Erscheinung, die auch anderwärts, im Gebiete der Schnur- und der eigentlichen Bandkeramik wiederkehrt.

---

[1]) Z. B. aus Hildesheim, l. c., Taf. II, Fig. 5.

[2]) Osnabrück, l. c., Fig. 1, 3, 6.

[3]) Münster, l. c., Fig. 2; vgl. Götze, Taf. I, Fig. 5.

In der älteren Phase der Steinzeit des Nordens sind die Formen der Thongefässe primitiv, und als Verzierung erscheint höchstens eine Reihe eingestochener Punkte unter dem Rande, (Nachahmung einer Tragschnur?) In der jüngeren Phase der nordischen Steinzeit „begegnen uns nunmehr zusammengesetzte Formen mit deutlich gesondertem Ober- und Untertheil, Hals und Bauch, mit Deckeln und Henkeln oder Oesen zum Aufhängen und vor Allem mit reicher Ornamentik".[1]) Unter den Typen sind bauchige Näpfe mit hohem Hals, Becher, Schüsseln, Flaschen mit langem röhrenförmigem Halse, weitmündige Töpfe und nach oben konisch verengte Hängegefässe. Jede dieser Formen erscheint in mannigfachen Variationen; andere sind nur in wenigen oder einzelnen Exemplaren vertreten. Ueber die Entwicklung dieser Typen sagt Sophus Müller: „Es kann von vorneherein als sicher betrachtet werden, dass keine der hochentwickelten Formen, die in den Funden aus den ‚Riesenstuben' vorliegen, ihre älteste Gestalt hat, in der sie zuerst der Hand des Töpfers entsprang. Jede von ihnen hat ihre Geschichte gehabt; aber ähnliche Ahnenreihen, wie sie für viele Steingeräthe nachgewiesen werden können, fehlen uns noch für die Thongefässe. Zwischen den wenigen Thongefässen, die wir aus der älteren Steinzeit (des Nordens) kennen, und der ganzen aus den Gräbern stammenden Gruppe liegt ein weiter Sprung, und nur von zukünftigen glücklichen Funden kann man eine Ausfüllung dieser Lücke erwarten." S. Müller nimmt an, dass verschiedene nordische Formen einer weitverzweigten ausländischen Familie angehören. Einige von ihnen kommen in ganz ähnlichen Exemplaren an vielen Stellen West- und Südeuropas vor. „Die Thonflaschen reichen bis Holland, und einige von den Schalen kennen wir aus Mitteldeutschland. Der Ursprung all der verschiedenen Formen darf daher schwerlich im Norden gesucht werden." Die Gefässe sind aus langen, spiralig übereinander gelegten Thonwülsten hergestellt.

Was nun die Verzierungen betrifft, so findet sich in der älteren Steinzeit des Nordens „Nichts, was unter den Begriff ‚Kunst' fällt, selbst wenn man die Grenzen so weit zieht, dass sie Alles umfassen, was auch nur im bescheidensten Masse und vielleicht ganz ohne bewusste Absicht des Verfertigers das Gepräge eines unentwickelten Schönheitssinnes aufweist. Alles scheint nur auf den Nutzen berechnet zu sein, und man scheint sich nicht die geringste Mühe gegeben zu haben, das Auge durch Form und Ausschmückung zu erfreuen. Anders in der jüngeren Steinzeit. . . . Da kommt künstlerische Ausschmückung an allen benützten Stoffen vor, die überhaupt für Ornamentirung empfänglich sind. Die Schmucksachen aus Bernstein und Thierknochen, sowie die Pfeilspitzen aus Bein sind nicht selten decorirt. Vor Allem aber lernen wir durch die Thongefässe die reiche Ornamentik der Steinzeit kennen."

Die Töpfe sind monochrom, höchstens ist die schwarze Oberfläche blank geglättet; doch kommen auch miss- und ungleichfärbige Stücke vor. Häufig sind weisse Einlagen in den vertieften Ornamenten. S. Müller hat die deco-

---

[1]) S. Müller, „Nordische Alterthumskunde", S. 152f.; vgl. die daselbst Fig. 78 abgebildete Gruppe nordischer Steinzeitgefässe.

rativen Elemente der neolithischen Keramik des Nordens a. a. O., S. 158, Fig. 80f., zusammengestellt. Sie beruhen auf der geraden Linie und dem in Reihen geordneten Punkte. Es werden einfache oder mehrfache gerade Linien von Punkten, kurzen Querstrichen oder punktgefüllten Dreiecken eingefasst und dadurch der Uebergang zur leeren Fläche vermittelt. Eine Hauptrolle spielt das Zickzackband, das Fischgräten- und Schachbrettmuster, sowie das schräge gestrichelte Band. Die Ornamentfelder oder der Grund zwischen denselben werden punktirt, schraffirt oder gegittert. „Die Ornamente schliessen sich hauptsächlich an die Ränder und Kanten des Gefässes an, Stellen, die dem Auge und der Hand am nächsten liegen, und die Flächen werden erst dann in die Ornamentirung einbezogen, wenn der Rahmen gelegt ist, wenn Linien, Punktreihen oder Dreiecke unter dem oberen Rande angebracht sind und die vorstehende Kante des Bauches ihr aufwärts gewendetes Ornament erhalten hat. . . . Um die Verzierung der unteren Partien des Gefässes gibt man sich keine Mühe; dagegen zieht man auch das Innere des Gefässes in die Ornamentirung ein, wenn der Mund weit und nach Aussen gebogen ist. Ein ansprechendes Gleichmass in der Vertheilung, eine anmuthige Abwechslung von horizontalen und verticalen Linien, die gute symmetrische Anordnung machen einen wohlthuenden Eindruck, namentlich im Vergleich zu den Bizarrerien, in welche die moderne Keramik so oft verfällt.“

Die Ornamente sind oft unter gleichmässigem Druck der Hand mit einem spitzen Spatel eingeritzt; meist aber bestehen die Linien aus Reihen von Eindrücken, welche durch seichtere Kerben mit einander verbunden sind, und wobei die Hand rhythmisch gehoben und gesenkt wurde. Diese ungleichen Eindrücke dienten besser als gleichmässig gezogene Linien dazu, die weisse Füllmasse festzuhalten, durch welche die Ornamente hervorgehoben wurden. Ein gezähntes Instrument zur Anbringung von Reihen viereckiger Eindrücke bot der zackige Rand der Herzmuschel *(Cardium edule)*. Auch mit dem Rücken der Schale dieser Muschel wurden Ornamente eingedrückt, und überdies standen geschnitzte Stempel und gedrehte Schnüre als mechanische Hilfsmittel in Verwendung.

Auch hinsichtlich der Ornamente findet es ein so ausgezeichneter Kenner wie Sophus Müller schwer zu sagen, was heimischer Erfindung zuzuschreiben und was vom Ausland übernommen sei. Es erinnert an die mitteldeutsche Schnurkeramik, an die weitverbreitete Anwendung der weissen Füllmasse, ein Gebrauch, der bis nach Spanien und Cypern, sowie nach Aegypten reicht.[1]) Er findet im Wesentlichen die gleichen Ornamente und die gleiche Technik zumal in den östlichen Mittelmeerländern, namentlich auf Cypern, und meint, zweifellos habe sich die ornamentale Kunst aus diesen fernen Gegenden von Volk zu Volk bis nach dem Norden verbreitet.

---

[1]) Frappant ist die Uebereinstimmung des Ornamentes an einem nordischen Hängegefäss bei Montelius, Temps préhist., S. 31, Fig. 32 und an Thongefässen von der Donaugrenze Slavoniens (Umgebung von Essegg). Vollkommen gleich sind die zur Aufnahme der Füllmasse beiderseits dreieckig gezähnten tiefen Striche, welche viereckige Felder umrahmen.

Dies ist auch die Ansicht von Montelius. In einem Vortrage „Zur Chronologie der jüngeren Steinzeit in Skandinavien" [1]) constatirt dieser Forscher Spuren einer uralten Verbindung zwischen Skandinavien und südeuropäischen Ländern in den Formen und Ornamenten der neolithischen Keramik und verweist besonders auf ein Gefäss aus einem steinzeitlichen „Fondo di capanna" der Emilia,[2]) welches die Stammform einer langen Reihe nordischer Gefässe vertritt. Er legt ferner ebenfalls grosses Gewicht auf die Ornamentik der kupferbronzezeitlichen Gefässe Cyperns, welche genau dieselben Zickzackmuster, Rautenketten und Schachbretter aufweist wie die nordische Keramik. Mittelglieder zwischen Süd und Nord findet er in Bosnien (Butmir), in den Ostalpen (Mondsee) und im Flussgebiet der Saale.

Montelius glaubt, dass schon in der Steinzeit der Bernsteinhandel eine ähnliche Rolle gespielt habe wie später, wo er die Verbindung zwischen Süd- und Nordeuropa dauernd im Gange erhielt. Seiner Ansicht kann um so eher beigepflichtet werden, als es sich dabei nicht um die ganze jüngere Steinzeit, sondern nur um den letzten Abschnitt derselben handelt. Durch die Uebereinstimmungen zwischen Süd und Nord hofft der genannte Forscher zu einer absoluten chronologischen Fixirung der nordischen Steinzeit zu gelangen, wogegen Virchow (Corr.-Bl., l. c., S. 104) wegen der Langlebigkeit gewisser keramischer Typen seine Bedenken ausgesprochen hat. In einer neueren Studie[3]) hat dann Montelius an einem anderen Punkte der Ueberlieferung gezeigt, wie die Beziehungen zwischen Süd- und Nordeuropa, speciell zwischen Oesterreich-Ungarn und Südschweden bis an das Ende der jüngeren Steinzeit zurückreichen. Es ist ganz gut zu begreifen, wie die Verhältnisse, welche der nordischen Steinzeit überhaupt ein Ende bereiteten, in der Verbreitung ornamentaler Formen sich lange vorher ankündigten und auf die vormetallische Zeit des Nordens gleichsam einen Schatten der kommenden Umwälzung werfen konnten.

3. Die älteste bemalte Keramik.

Ein Umblick nach dem ersten Auftreten und der ältesten Verbreitung der bemalten Keramik in Europa führt uns zuerst nach dem Süden, auf die Inseln und Küsten des ägäischen Meeres, dann in benachbarte Länder, wo südliche Einflüsse und daneben (in mehreren Fällen nachweislich) die Sitte der Körperbemalung herrschte. Jene Einflüsse waren massgebend für das Unternehmen überhaupt, die Schmucksitte aber zeigte den Weg dazu, die „via di porre". Denn nicht überall, wo Körperbemalung herrschte, musste man dadurch auf die Bemalung der Thongefässe geführt werden. Auch möchte ich gerade aus der Beschaffenheit der neolithischen Keramik Mitteleuropas die Folgerung ableiten, dass sich unsere Vorfahren in der jüngeren Steinzeit am Leibe weniger bemalten als vielmehr tätowirten. Doch dies nur nebenbei.

[1]) Corr.-Bl. für Anthr. XXII, 1891, S. 101.

[2]) Bull. paletn. Ital. V, Taf. VI, Fig. 3; vgl. Madsen, Stenalderen, Taf. XLV, Fig. 18.

[3]) „Ueber die Kupferzeit in Schweden." Corr.-Bl. für Anthr. XXV, 1894, S. 128 und „Findet man in Schweden Ueberreste von einem Kupferalter?" Arch. für Anthr. XXIII, S. 425.

Als Fundorte der ältesten (vormykenischen) Vasenmalerei des Südens sind zumeist Mittelmeerinseln zu nennen: Kypros, Thera, Melos, Amorgos, Sicilien. Hissarlik spielt hier keine Rolle. Die bemalte Keramik Cyperns reicht nach dem Funde von zwei babylonischen Keilschriftcylindern in der Nekropole von Hagia Paraskevi[1]) in die erste Hälfte des zweiten Jahrtausends vor Christo zurück. Auf den Kykladen bildet ebenfalls eine locale bemalte Keramik die unmittelbare Vorstufe der mykenischen.[2]) Auf Thera standen aus Lavablöcken erbaute Häuser, deren Wände mit bemaltem Stuck überzogen waren. Die vulcanische Eruption, welche diese Wohnstätten verschüttete, wird um 2000 v. Chr. angesetzt. In den Ruinen fanden sich bemalte Topfscherben, Obsidianmesser, eine Kupfersäge, ein Goldring u. A. Die Thongefässe standen technisch und decorativ bedeutend höher als die Keramik von Hissarlik. Die Decoration zeigt neben geometrischen Motiven Pflanzenmuster (Schilfstengel, Laubwerk, Reiser) und einige Thierfiguren. Aehnliche Ueberreste ältester Gefässmalerei stammen aus Knossos auf Kreta, Jalysos auf Rhodos, von Amorgos und Melos. Auf Amorgos fanden sie sich in Gräbern der älteren Bronzezeit, auf Melos in den Ruinen gemauerter Hütten, in welchen auch Hunderte von Obsidianmessern gefunden wurden. Auf den Kykladen bemerken wir nach dem Zeugniss bemalter Steinfiguren auch die Sitte der Körperbemalung (vgl. oben S. 184, Anm. 1).

Vom griechischen Festland sind nur wenige geometrisch bemalte Thongefässe bekannt, welche der vormykenischen oder der älteren mykenischen Zeit angehören. Doch ist dieses Wenige dafür um so werthvoller. Wir verdanken es hauptsächlich der schon oben (S. 269) citirten Untersuchung Sam Wide's in Aphidna. Dort in einer bergumschlossenen kleinen Ebene Nordattikas stand eine sagenberühmte Burg, später eine der wichtigsten Festungen des Landes. Doch scheint Aphidna, wie die hier localisirten Theseussagen andeuten, in der Urzeit bedeutender gewesen zu sein als später. Auf der Burghöhe lag eine mykenische Ansiedlung; unterhalb derselben steht ein Tumulus, der in verschiedener Höhe zahlreiche Gräber enthielt. Diese bezeugen eine ganz eigenartige primitive Bronzezeitcultur, wie sie auf dem griechischen Festlande in grösserem Umfange bisher nicht nachgewiesen wurde. Unverbrannte Leichen waren theils in Schachtgräbern, theils in grossen Thongefässen („Pithoi", wie später in der Dipylonzeit), theils endlich in Steinkisten bestattet. Unter den Beigaben fand sich keine Spur von Eisen, dagegen Bronze, Gold und Silber, jedoch keine Bronzewaffen, sondern nur Messer und Pfeilspitzen aus Obsidian. Die Thongefässe gehören, von den grossen Pithoi abgesehen, vier verschiedenen Classen an. Nur zwei derselben zeigen geometrische Ornamente. Bemalt sind grosse Schalen aus grobem braunrothem Thon mit gelbweissem Ueberzug und in matter Farbe aufgetragenen geometrischen Mustern. Sie sind theils aus freier Hand, theils auf der Drehscheibe geformt. Die Ornamente befinden sich aussen unter dem Rande. Ein aus freier Hand gefertigtes Stück ist blos mit

[1]) Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen, S. 26.

[2]) Vgl. die betreffenden Abschnitte in den Werken von Dumont-Chaplain: „Les Céramiques de la Grèce propre", Band I: Histoire de la peinture des vases grecs depuis les origines jusqu'au cinquième siècle avant Jésus Christ, und O. Rayet et M. Collignon: „Histoire de la Céramique grecque".

einem Zickzackbande geschmückt;[1]) ein auf der Scheibe gefertigtes Exemplar (l. c., Fig. 4) zeigt eine durch verticale Strichbündel metopenartig gegliederte Zone, in deren Felder schräge Kreuze theils einzeln, theils zu zweien eingezeichnet sind. Ein drittes Stück (l. c., Fig. 6) hat hängende schraffirte Dreiecke.

Eine andere Classe bilden Gefässe aus schwach gebranntem, grauröthlichem Thon, die an der Oberfläche schwarz gefärbt und glänzend polirt sind. Diese sind mit eingeritzten geometrischen Ornamenten verziert. Ein bauchiges Gefäss mit zwei wagrechten, etwas emporstehenden Henkeln (l. c., Taf. XIV, Fig. 1) hat drei horizontale Bänder, in welche eine Art Zickzackornament, eine Reihe von Kreisen mit Centralpunkt und mit schraffirten Dreiecken abwechselnde, ebenfalls schraffirte Mäanderhaken gezeichnet sind. Ein Gefässbruchstück derselben Classe (l. c., Fig. 3) zeigt ein Zickzackband, dann eine Zone mit zwei Reihen gegeneinandergestellter schraffirter Dreiecke, in deren viereckigen Zwischenräumen Kreise eingezeichnet sind. Ein anderer Scherben (l. c., Fig. 2) hat übereinandergestülpte, aus Doppellinien gebildete Sparren, welche beiderseits von Reihen schräger Strichlein eingefasst sind.

Diese unscheinbaren Funde sind sehr werthvoll, denn sie bezeugen, dass schon während der Bronzezeit auf dem griechischen Festlande ein geometrisches, dem viel späteren Dipylonstil verwandtes System geherrscht hat, dessen Muster sowohl in Ritztechnik als in Malerei ausgeführt wurden. Sam Wide zeigt, wie man aus guten Gründen diese Gräber in die ältere mykenische Zeit setzen dürfe. Sie lagen nicht ganz eine halbe Stunde von der Burg entfernt, auf der sich echt mykenische Vasenscherben gefunden haben. „Man kann sich," meint der Genannte, „leicht vorstellen, dass die Herren auf der Burg schon bemalte mykenische Thongefässe gehabt haben, während die Bauern in der Ebene unterhalb der Burg ihre Thonwaaren in altherkömmlicher Weise verfertigten." Die bemalten Gefässe von Aphidna erinnern am meisten an gewisse primitive Thonarbeiten von den Inseln. Auf Aegina fanden sich unter den Ruinen mykenischer Häuser unweit des heutigen Hauptortes der Insel Massen von dieser Thonwaare. Andere Reste derselben stammen vom Festland, aus Thorikos und von der Akropolis in Athen. „Bezeichnend für alle diese Vasen sind ausser dem weisslichen Ueberzug die geometrischen Verzierungen mit Mattmalerei."

Mit Recht erkennt man jetzt in den eingeritzten oder mit matter Farbe aufgemalten geometrischen Verzierungen der bronzezeitlichen Thongefässe von Hissarlik, Cypern, Amorgos (oben S. 183), Aegina, Athen und Aphidna die Voraussetzungen des eisenzeitlichen Dipylonstiles, der früher ganz unvermittelt, etwa in Folge einer neuen Einwanderung, hervorzutreten schien. Seine Anfänge sind nirgends zu suchen als auf dem griechischen Boden selbst, wo der geometrische Stil alteinheimisch ist. „Der geometrische Stil in Griechenland," sagt Wide, „ist — wie auch sonst oft in der Welt — ein Bauernstil im Gegensatz zu dem mykenischen, der ein Herrenstil ist. Jener vertritt das alteinheimische Handwerk, dieser eine fremdartige, von Aussen her importirte Kunst. . . . So ging es Jahrhunderte lang, bis endlich die Bauern anfingen, sich des Firnisses,

[1]) Athen. Mitth. XXI, Taf. XV, Fig. 5.

der Errungenschaft der mykenischen Cultur zu bedienen. Sie fuhren fort, ihre Gefässe mit geometrischen Mustern auszustatten, aber nicht durch Einritzungen und Mattmalerei, sondern mittelst der neuerworbenen Firnisstechnik. In der Weise scheint uns der Dipylonstil entstanden zu sein."

Sicilien schliesst sich einerseits an Mitteleuropa, andererseits an die südlichen Glieder des Continentes an. Die neolithische Keramik von Stentinello bei Syrakus zeigt eingestochene und mit weisser Masse ausgefüllte Wolfszähne, Rhomben und Zickzacklinienbündel. Sie gleicht ausserordentlich der Keramik der Dolmen Frankreichs.[1]) Auf diese Uebereinstimmung gestützt, hat Pigorini[2]) Identität der neolithischen Bevölkerung Siciliens mit den Dolmenerbauern Westeuropas angenommen. Auch eine rohe figurale Plastik wurde in dieser Zeit schon geübt. Orsi fand in Stentinello drei Fragmente, welche aus demselben Thon bestehen wie die Gefässe und eine primitive Flachfigur, den Kopf eines hundeartigen Thieres und das Vordertheil eines anderen Thieres vorstellen.[3]) Die Fauna der Ansiedlung von Stentinello ist so vorgeschritten, dass Strobel geneigt war, sie der ersten Eisenzeit zuzuschreiben. Patroni (l. c., S. 135) vermuthet darin ein Zeugniss der Anwesenheit einer südlichen Rasse, deren Cultur von der jüngeren Steinzeit an einen von den gleichzeitigen Erscheinungen des Nordens verschiedenen Charakter zeigt.

Die auf die reine Steinzeit folgende äneolithische Periode Siciliens ist charakterisirt durch das Auftreten weniger kleiner Bronzeobjecte, welche zweifellos von Osten her durch Handel in das Land gekommen sind. Dieser Import geht Hand in Hand mit einer durchgreifenden Umwälzung der Sitten, welche sich am schärfsten in der neuen Form des Todtencultes äussert. Das ist keine spontane Entwicklung, denn alle diese Aenderungen fallen zusammen mit der Einführung der ersten fremden Industrieproducte nach der Insel. Es ist also, wie Patroni mit Recht bemerkt, der Contact mit höher cultivirten Stämmen, welcher die Primitivcultur der Osthälfte Siciliens eingreifend umgestaltet hat. In keinem der zahlreichen Gräber aus dieser jüngeren Zeit fand sich ein Rest der verzierten Keramik, wie sie für Stentinello charakteristisch ist. Dagegen zeigen die Verschlussplatten der nun zuerst vorkommenden Grabkammern in einzelnen Fällen eigenthümliche Verzierungen, die in Reliefspiralen auslaufen.[4]) Wirklich importirte Objecte finden sich aber in so geringer Zahl, dass man nicht an fortgesetzte Verbindungen mit einem höher cultivirten Volke denken kann. Frappant ist die Aehnlichkeit gewisser mit Reihen hemisphärischer Buckel und eingeritzten geometrischen Ornamenten gezierter Knochenstücke mit solchen aus der „zweiten Stadt" von Hissarlik.

[1]) Bull. paletn. Ital. 1890, S. 177, Taf. VI—VIII. Ein hervorragendes Stück dieser Gattung stammt aus der Grotte von Villafrati bei Palermo: v. Andrian, Prähist. Studien auf Sicilien, Taf. IV, Fig. 7.

[2]) Bull. paletn. Ital. 1882, S. 20.

[3]) L'Anthr. VIII, 1897, S. 134, Fig. 5—7. Hier (S. 124 ff.) gibt G. Patroni in einem Aufsatze (La civilisation primitive dans la Sicile orientale) einen zusammenhängenden Ueberblick der Culturentwicklung auf der Ostseite der Halbinsel.

[4]) L'Anthr., l. c., S. 37, Fig. 8.

Am auffallendsten ist der fremde Einfluss in der localen Keramik. Patroni denkt bei den Formen, die zum Theil ebenfalls solchen von Hissarlik gleichen, an Metallnachahmung. Es sind Schalen, Becher, zweihenklige Töpfe und bikonische Becken, sämmtlich aus freier Hand geformt und mit Malereien geziert, die sich manchmal auch auf das Innere der Gefässe erstrecken und mattbraun auf gelbem oder orangefarbenem Grunde ausgeführt sind. Die Muster sind streng geometrisch, verticale und horizontale Linienbündel, welche Felder bilden, die mit schrägen Gittern, Schachbrettern, verticalen Zickzacklinien und gegitterten Wolfszähnen oder schrägen Kreuzen gefüllt sind. Besonders häufig ist die schräge Gitterfüllung der Ornamentbänder, dann Dreiecke und Haken, welche in regelmässigen Abständen an geraden oder Zickzackbändern angereiht sind. Daneben zeigt die materielle Cultur noch immer nahezu die gleichen Grundlagen wie die Periode von Stentinello (Steinwerkzeuge u. dgl.).

Orsi, der sich um die Erforschung dieses Gebietes die grössten Verdienste erworben hat, nimmt an, dass die äneolithische Cultur Ostsiciliens dem Bronzezeitvolke der Siculer angehört habe, während die vorausgehende rein neolithische Stufe den präsiculischen Sicanern zuzuweisen sei. Patroni will dagegen auch noch die äneolithische Cultur den Sicanern zuschreiben und erkennt die wahren Siculer, Einwanderer vom italischen Festlande, erst in der zweiten siculischen Periode Orsi's.

Die äneolithischen Bewohner Siciliens sind nach Patroni die alte neolithische Bevölkerung der Insel, äusserlich berührt durch fremde Einflüsse. Die Sicaner erscheinen in der historischen Ueberlieferung als Urbewohner der Insel, als autochthoner, „iberischer“, d. h. abendländischer Stamm. Am Beginn der äneolithischen Aera könne keine neue Einwanderung erfolgt sein. Die Bevölkerung dieser Zeit könne nicht von weither zur See gekommen sein, denn es fehlen alle Anzeichen maritimer Tüchtigkeit. Sie könne aber auch nicht vom nahen italischen Festland herübergekommen sein, denn dort fehlt jede Spur einer so alten bemalten Keramik. Die neuen Zuwanderer hätten nur vom Orient herkommen können; in dieser Zeit aber (etwa um die Mitte des zweiten Jahrtausends vor Christo) schrieben die Völker des Ostens bereits ihre Geschichte auf ihre Denkmäler, und eine so merkwürdige Wanderung würde gewiss ihre Spuren in der Ueberlieferung hinterlassen haben. Auch würde ein eroberndes Fremdvolk in seinen Gräbern Waffen niedergelegt haben, während sich in den Gräbern der äneolithischen Zeit nur die alten Steinwerkzeuge und daneben einige Dolche und Messer aus dem neuen Metalle finden. Die Umwandlung der Grabgebräuche — die Gräbersitten der neolithischen Zeit kennt man nicht — muss nicht durch Einwanderung eines Fremdvolkes bewirkt worden sein. Die neue Gräberform, wie überhaupt die neuen Culturformen, weisen nach dem Orient, zumal nach Lykien, nicht nach Italien und dem übrigen Europa. Patroni meint daher, es könnten Fremdlinge in kleiner Zahl gelandet sein, welche die alte ethnische Basis unberührt liessen und nicht einmal fortgesetzte Beziehungen mit dem Orient unterhielten, aber doch die Keime einer orientalisirenden Cultur in Sicilien ausstreuten. So werden wir auch hier auf dunkle, wahrscheinlich durch Handel und Seeraub bewirkte Beziehungen ge-

führt, wobei sich die Einflüsse höherer östlicher Cultur auch im Kleinen mächtig erweisen, ohne dass grosse Wanderungen, wie man sie früher so gerne annahm, oder Uebertragungen total neuer Verhältnisse stattgefunden haben.

In der ältesten Metallzeit unterscheidet Orsi[1]) drei Perioden, welche vor die griechische Colonisation der Ostküste Siciliens fallen. Die Culturcharaktere derselben gestatten auch eine annähernde chronologische Fixirung. Jene drei Perioden sind: 1. Eine äneolithische Stufe (Uebergangszeit von der Stein- zur Bronzebenützung, gleich den vormykenischen Schichten von Hissarlik, etwa 3000—1500 v. Chr.) mit reichlicher Gefässmalerei in einem primitiven geometrischen Stile. Die Gräber dieser Zeit enthalten noch zahlreiche Steingeräthe: Flintmesser, Beilchen aus Nephrit und Jadeit etc. und nur sehr wenige Bronzen: kleine Spiralen und Perlen; daneben wenig Bernstein. Die Formen zeigen zum Theil Aehnlichkeit mit solchen von Hissarlik und den griechischen Inseln. 2. Eine Bronzezeit (nach Anklängen an die mykenische Periode Griechenlands etwa 1500—900 v. Chr.) mit importirten mykenischen Thongefässen, Schwertern und Fibeln. Die locale, noch immer ohne Drehscheibe arbeitende Keramik macht von der Malerei nur mehr geringen Gebrauch und zeichnet meist nur in Ritzlinien nüchterne geometrische Muster. 3. Eine erste Eisenzeit (parallel der „geometrischen“ Periode Griechenlands, circa 900—700 v. Chr.), charakterisirt durch importirte griechische Fibeln. Aus der localen, auch jetzt noch ohne Drehscheibe arbeitenden Keramik ist die Malerei völlig verschwunden. Als Verzierungen erscheinen unbedeutende Einritzungen an den Gefässrändern und als Ausnahme einmal ein schöner Mäander.

Hier haben wir nach Orsi das Beispiel eines continuirlichen Verfalles der einheimischen Ornamentik innerhalb der ältesten Metallperioden. Orsi erklärt denselben durch die erdrückende Concurrenz der Importwaare; aber derlei pflegt sonst andere Folgen zu haben. Auch werden wir ähnliche Rückgangserscheinungen in anderen, weiter nördlich gelegenen Gebieten kennen lernen.

---

[1]) Die zahlreichen Arbeiten Orsi's über urgeschichtliche Funde auf Sicilien sind zerstreut im Bull. di paletn. Ital., Bd. XV—XXII, in den Notizie degli Scavi 1889—1896, den Monum. ant. publ. per cura dell'Accad. dei Lincei II, Archiv. stor. Sicil. Palermo, N. S. XVIII, S. 5 u. a. a. O. In diesen Arbeiten ist die oben angeführte Periodentheilung öfter aufgestellt und begründet. Vgl. Bull. pal. Ital. XX, 1894, S. 141. „Orsi's bis jetzt siebenjährige Thätigkeit,“ sagte v. Duhn 1895 (über die archäol. Durchforschung Italiens, S. 35), „umfasst fast das ganze Alterthum von den Spuren der reinen Steinzeit, in der eine vorsiculische Urbevölkerung dahinlebte, bis zu den christlichen Katakomben. Den Glanzpunkt jedoch stellen ohne Zweifel dar erstens die Erforschung der mit Troja, Mykene, schliesslich der wiedergewonnenen Herrschaft des geometrischen Stiles und der ersten griechischen Colonisation parallel gehende, eigenartige Cultur der Siculer, zweitens die ersten $2\frac{1}{2}$ Jahrhunderte griechischer Cultur, namentlich in Syrakus und Megara Hybläa . . . Es sind namentlich die tholosartig in den Fels getriebenen Grabhöhlen, in denen die Todten zuerst hockend, später liegend, mit Speisen versehen, successive bestattet sind, die uns ein treffliches Bild der Siculer vorführen, merkwürdig anschaulich gemacht durch Wandlungen des Ritus und den allmälig unter dem Einfluss östlicher Culturen sich ändernden künstlerischen Charakter der Beigaben . . . Es scheint nicht, als wenn die nach Aussen allerdings sehr receptiv sich verhaltenden Siculer italischen Stammes gewesen seien; ein Zusammenhang mit der Bevölkerung Sardiniens und Nordafrikas ist wahrscheinlich.“

In der mykenischen Periode scheint eine Art Concentration einzutreten, wodurch ein ehedem ausgedehnter Culturkreis sich gleichsam verengte und auf kleinerem Gebiet höhere Formen hervorbrachte.

Sehr gute Beispiele monochromer und bemalter Keramik der ersten Periode lieferten die Wohnstätten bei Castelluccio.[1] Die Fundorte, sonst nur Gräber, namentlich bei Melilli,[2] verzeichnet Orsi.[3] Die aufgemalten Muster sind horizontale und verticale Bänder, Sparren, Zickzacke, Kreuze aus einzelnen oder Doppellinien oder aus gegitterten Bändern, gegitterte oder punktirte Rauten und Dreiecke, sowie mannigfache Combinationen dieser Elemente; z. B. Kreuze aus einem Rhombus mit vier angesetzten Dreiecken u. dgl. Auch das Sparrenmuster aus hakenförmig übergreifenden Balken kommt[4] bereits vor. Die Gittermuster stammen vielleicht noch aus der Ritztechnik. Es ist eine starr geometrische, aber formenreiche Ornamentik, die sich da vor uns entfaltet. Orsi meint: „Die Thatsache einer rein steinzeitlichen oder äneolithischen Cultur mit ungedrehten, aber geometrisch bemalten Thongefässen ist an sich überraschend, aber nicht neu und wird durch verschiedene antike und moderne Beispiele beleuchtet, welche uns zeigen, dass es auch ohne fremde Einflüsse in einem äneolithischen oder rein steinzeitlichen Milieu zu einer bemalten Keramik kommen kann.“ Diese Möglichkeit ist natürlich nicht ausgeschlossen; es frägt sich nur, ob eine vollkommen autochthone Entstehung hier anzunehmen ist. Orsi erinnert an verwandte Erscheinungen in Centralamerika und Peru, an die Töpferei centralbrasilianischer Indianerstämme, der Karaiben Guyanas u. s. w., dann aber auch an die bemalten Gefässe von Thera, Melos, Kypros, Kahun in Aegypten und an nordpersische Nekropolen, wo sich neben Stein- und Bronzewaffen primitive weissgrundige Thongefässe mit rother geometrischer Decoration gefunden haben.[5]

In der Bronzezeit Siciliens erlischt jener Stil, statt fortzuleben und sich — etwa durch die Aufnahme des Thier- und Pflanzenornaments — weiter zu entwickeln, so vollkommen, dass in einigen Nekropolen jener Zeit nur mehr schwache Versuche der Gefässmalerei vorkommen, welche in anderen gänzlich fehlen. In völlig veränderter Technik erscheinen fortan nur eingeritzte Linien auf grauen Gefässen.

Orsi hält die polychrome Töpferei von Castelluccio trotz des technischen Fortschrittes der Bemalung für untergeordnet gegenüber der neolithischen von Stentinello und glaubt nicht, dass bei einem und demselben Volke ein solcher Rückgang in der Keramik habe stattfinden können. Allein abgesehen davon, dass ein solcher Rückgang, wie historische Zeugnisse lehren, ganz gut möglich ist, schlägt Patroni wohl mit Recht die bemalte Töpferei der ältesten Metallzeit nicht für geringer an als die monochrome der jüngeren Steinzeit. Der einzige

---

[1] Bull. pal. Ital. XIX, Taf. V—VII.
[2] Hybla, Bull. pal. Ital. XVII, Taf. IV—VI.
[3] Ebenda XIX, S. 48.
[4] L. c., Taf. VI, Fig. 8 B.
[5] Rév. arch. 1890, II, S. 8—11.

Punkt, in dem ein Rückgang bemerkt werden könnte, ist die geringere Schärfe des Brandes, die grössere Brüchigkeit der Paste. Patroni führt dies auf technische Gründe zurück. Es sei viel schwieriger, eine mit mineralischen Farben bemalte Vase, als eine solche mit blos eingeritzten Verzierungen ohne Töpferofen zu brennen. Auch mögen die bemalten Vasen einst widerstandsfähiger gewesen sein als jetzt, wo sie nach mehrtausendjähriger Lagerung in feuchten Grabkammern brüchig geworden sind.

Wie Orsi, welcher in dem Schmuck der bemalten Gefässe Nachahmungen von Stroh- und Schilfgeflechten sieht, hält auch Patroni die Motive dieser Malerei für Imitation geflochtener Arbeit, wodurch Aehnlichkeit des Thongefässes mit einem Korbe bezweckt und erreicht wurde. Er ist überrascht durch die Aehnlichkeit der Motive einerseits der neolithischen, anderseits der äneolithischen Keramik und findet, dass die Vasenmaler nur sehr wenig selbstständig erfunden haben. Nur selten zeigen sich schwache Versuche, die geometrischen Formen zu bereichern und Pflanzliches nachzuahmen. Gerade in einem entschiedenen Fortschritt nach der letztgenannten Richtung möchte man aber ein Zeugniss für das Auftreten eines neuen Volkes erblicken. Ueberdies haben sich bemalte Vasenscherben auch in einer der natürlichen Grotten, wo sonst nur Neolithisches vorkommt, gefunden, was als ferneres Zeugniss für den Zusammenhang beider Perioden betrachtet werden darf.

Gegen Orsi's Neigung, die sicilische Gefässmalerei auf autochthone Anfänge zurückzuführen, streitet die Thatsache, dass das Mittelmeergebiet schon in vormykenischer Zeit — der „älteren ägäischen Periode" Evans' — der Schauplatz einer von Ost nach West gerichteten Culturströmung gewesen ist, deren Ergebniss für den Osten die ältesten Silberfunde auf den griechischen Inseln bilden.[1]) Dieser älteren Strömung und Handelsbewegung entspricht das noch ganz geometrische System der ersten Periode sicilischer Felskammergräber. Während im Osten schon Ansätze zur Entwicklung des mykenischen Stiles erscheinen, bleibt der Westen davon zunächst unberührt. Einen Beweis für jene Thatsache darf man auch in der gleichzeitigen Cultur Spaniens erblicken, das hier in einer Reihe, aber an letzter Stelle neben den östlichen Mittelmeerinseln und Sicilien genannt werden muss.

In Spanien ist durch Ausgrabungen jüngster Zeit ebenfalls eine äneolithische Culturstufe mit bemalter Keramik festgestellt worden.[2]) Die neolithische Periode

[1]) Auch die Form der Gräber, aus welchen Orsi das reichlichste Material für die Urgeschichte Siciliens gewonnen hat, scheint auf diese Culturströmung zurückzugehen. In rein neolithischer Zeit, aus welcher viel Wohn- und Arbeitsstätten nördlich von Syrakus herrühren (daraus zahlreiche Zufallsfunde: Steinbeile, Steinmesser, Töpfe mit eingeritztem Ornament etc. im Museum Syrakus), herrschte noch nicht der Gebrauch künstlicher Grabgrotten. Orsi selbst hält demnach diesen Typus für eine erst an Ort und Stelle erworbene Grabform orientalischen Ursprungs und verweist auf uralte Verbindungen zwischen Sicilien und dem Orient, sowie auf ähnliche Grabkammern Maltas, Kretas, Cyperns, Kleinasiens und Syriens. Weiter westlich finden sich künstliche Grabhöhlen immer in der Richtung jener Culturströmung auf Pianosa, Sardinien („Domos de Janas") und namentlich in Portugal.

[2]) L. Siret, Nouvelle campagne de recherches archéologiques en Espagne. La fin de l'époque néolithique. (L'Anthr. III.)

Spaniens zerfällt nach L. Siret in drei wohlcharakterisirte Stufen. Die letzte derselben, das „bel-âge du silex“, ist das Zeitalter der megalithischen Bauwerke, der schönsten Flintwerkzeuge und der ältesten Metallfunde. Sie ist durch zahlreiche Wohnstätten und Gräber auf der ganzen Halbinsel vertreten. Die ersteren sind Gruppen einfacher Holzhütten oder Dörfer, deren Häuser aus Stein und Erde erbaut waren. In den Ruinen derselben fand sich neolithisches Hausgeräth: Flintwerkzeuge, Steinbeile, Thongefässe und Thongewichte, verkohlte Stricke, Körbe etc., neben den Ueberresten primitiver Metallindustrie: Erze, Schlacken, Kupfertiegel, ferner Getreidevorräthe, Muscheln (auch durchbohrte), Mahlsteine u. A. Unter den verschiedenen Gräbertypen erscheinen sehr häufig natürliche, in Portugal auch künstliche Grotten, am häufigsten aber einfache kleine Steinkisten, die unter der Erde angelegt sind, nicht selten auch wirkliche Dolmen, bestehend aus der Grabkammer und einem Corridor. Die letzteren liegen entweder unter der Erde, oder sie sind oberirdisch angelegt und mit einem Tumulus überwölbt.

In Spanien finden sich auch Kuppelgräber, d. h. runde Grabkammern mit nach oben verengten Wänden, deren Abschluss in der Kuppelmitte ein grosser flacher Stein mit einer hölzernen oder steinernen Stützsäule bildet. Hin und wieder sieht man an den Wänden noch einen Stuck oder Verputz mit Resten rother Malerei. Zur Grabkammer führt, wie in einem griechischen Kuppelgrab, ein δρόμος, der nach Aussen durch eine Steinplatte oder einen Wall aus Erde oder Steinen abgeschlossen war. Aus der Hauptkammer oder der Galerie gelangte man zuweilen noch in eine Seitenkammer. Ueber dem Ganzen wölbte sich ein Erd- oder Steinhügel. Diese merkwürdigen Gräber enthielten Skelete bis zu fünfzig in einer Kammer, wovon einzelne auch Verbrennungsspuren zeigten, aber auch Urnen mit Leichenbrand. Ihre Benützung erstreckt sich also über einen Zeitraum, in dem beide Bestattungsarten geübt wurden.

Die Beigaben bestehen aus Stein, Knochen, Thon, Metall und sind theils Geräthe, theils Schmucksachen. Die zugeschlagenen Steinwerkzeuge sind Messer, „Sicheln“ (geschweifte Klingen), Pfeilspitzen mit ausgerundeter Basis oder mit Schaftzunge und Dolche. Polirt sind Aexte, Beile, Meissel. Aus Metall — lediglich Kupfer — bestehen breitschneidige Flachbeile, Sicheln, Pfriemen mit Spitzen an beiden Enden und geschweiften Klingen. Die Thongefässe sind wieder einfacher als in der unmittelbar vorhergegangenen rein neolithischen Stufe, aber sorgfältiger geglättet, und zeigen bemerkenswerthe Anklänge an die Keramik anderer Fundorte. Vor Allem finden sich hier „Frauenvasen“ oder „Gesichtsurnen“, die den troischen mehr verwandt sind. Sie haben grosse Augen mit Brauen darüber, busenartige Erhöhungen und darunter Dreiecke mit Punkten als Andeutung der weiblichen Geschlechtstheile. Umher sind Linien wie von ausgespannten Flügeln u. dgl. Andere Gefässe sind bemalt, wieder andere zeigen die bekannte Form und Verzierung der sogenannten „glockenförmigen“ oder „geschweiften Becher“, wie sie in Sicilien, Portugal, Frankreich und anderwärts für das Ende der neolithischen Periode charakteristisch sind. Von diesen Bechern haben wir schon oben (S. 271 ff.) gehandelt; hier sei nur bemerkt, dass sie natürlich nicht als Hinterlassenschaft einer bestimmten

Volksschichte angesehen werden dürfen.[1]) Auch L. Siret hält sie für Importwaare. Importirt wurde ja Mancherlei auch nach dem Zeugniss der Grabbeigaben. Zu diesen gehören noch kleine zuweilen importirte Alabastergefässe, dann viele Schmuckformen: ornamentirte Elfenbeinplättchen, Kämme und lange Nadeln aus Elfenbein; Plättchen aus Knochen, Schiefer, Alabaster; Meermuscheln, Kügelchen aus Zinnober, Perlen aus Elfenbein, Knochen, Muschelschalen, Schiefer, Amethyst, Gagat, Bernstein u. s. w. Aus Metall (Kupfer) war nur ein Armring und wenige Ohrringe. Textilindustrie bezeugen Webstuhlgewichte und verkohlte Stoffreste, Idolatrie einige menschenähnliche Idole aus Alabaster und zurechtgeschnitzten Thierphalangen.

Einige, von den übrigen nicht verschiedene Gräber enthielten auch Bronze (Armbänder, Ohrgehänge, Perlen), dabei viele Perlen aus weissem Kalkstein, buntem Quarz, Carneol, blauem Glasfluss.

Diese Culturstufe verbreitete sich über die ganze Halbinsel, mit besonderer Intensität über Südspanien und Portugal; sie griff aber im Norden auch nach Frankreich hinüber. Sie ist die Culturperiode der megalithischen Grabdenkmäler. Reinach benützt sie als eine Hauptstütze für seine Idee einer von Norden ausstrahlenden neolithischen Cultur, welche im Süden verschiedene Formen angenommen und im Südosten die Basis der mykenischen Cultur gebildet habe. Das heisst nach unserer Meinung die Dinge auf den Kopf stellen. Viel richtiger leitet sie Louis Siret, wie nach ihm A. J. Evans, von Osten her; nur hätte der Erstere als ihre Träger nicht die Phöniker bezeichnen sollen.

Wir sind in der Schilderung dieser spanischen Fundschichte ausführlicher gewesen, als es der Zweck einer blossen Aufzählung der Reste bemalter Keramik in Europa rechtfertigen würde. Aber die Pyrenäenhalbinsel, dieser südwestliche Eckpfeiler Europas, ist hier ebenso wichtig durch seine Entfernung vom Alpen- und Donaugebiet, wie durch seine culturleitende Bedeutung für den Westen des Continents.

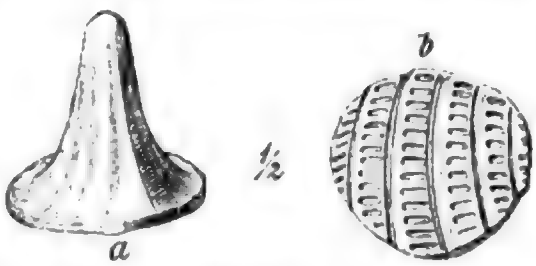


Fig. 100. Thonstempel (*a*) mit gekerbter Basisfläche, (*b*) aus der Theresienhöhle bei Duino im österreichischen Littorale. Jüngere Steinzeit.

Wir wenden uns nun dem Norden zu und treffen hier an den Grenzen Mittel- und Südeuropas sichere Spuren der Körperbemalung und in denselben Fundstellen auch die älteste farbige Keramik. In der neolithischen Culturschichte der Theresienhöhle bei Duino, wo das Spiralmotiv als eingeschnittenes Bandmuster vorkommt, fanden sich Stücke von Röthel, dann ein Thonstempel (Fig. 100) mit kreisrunder, geometrisch gekerbter Basis-

[1]) Pigorini hält sie für das Kennzeichen einer alteuropäischen Bevölkerung von Dolmenerbauern, welche er von der mitteleuropäischen „Pfahlbaurasse" unterscheiden will. Im Süden sei jene Bevölkerung in den Verfertigern künstlicher Grabgrotten auf Sicilien, Pianosa und in Portugal zu erkennen. Cartailhac hat richtig geurtheilt, als er die Einheitlichkeit des keramischen Typus zugab, diese aber nicht für genügend erklärt, um für die weitzerstreuten Fundstellen ethnische Gleichheit anzunehmen.

fläche („Pintadera“, zum Farbenauftrag auf den Körper) und endlich Scherben gut geglätteter Thongefässe mit aufgemalter rothbrauner Strichverzierung. Die letzteren sind im Bericht über diese Ausgrabung[1]) nicht abgebildet, sondern blos erwähnt unter den „Stücken, welche nicht in den Rahmen des hier aufgerollten Culturbildes passen, und für welche daher die Gleichalterigkeit mit den neolithischen Funden in Frage gestellt werden muss“. Nach unserer Meinung geschieht dies mit Unrecht, und wenn man immer so vorgehen wollte, würde sich das neolithische „Culturbild“ allerdings wenig mehr verändern.

Auch aus den ligurischen Höhlen bei Finalmarina liegen bemalte Topfscherben vor, welche Amerano[2]) publicirte. Auch hier ist die Decoration geometrisch, die wenigen Stücke deuten auf Seltenheit hin. In der Caverna delle acque gab es ein gelblichweisses Gefäss, in der Caverna della Pollera ebenfalls ein lichtes Gefäss, beide mit schwarzen Bändern. Ausserdem fanden sich unbemalte Töpfe mit Flechtwerk nachahmenden Verzierungen, wie sie Strobel aus der Terramara von Castione dei Marchesi publicirt hat.

Die Bestattungen in den genannten Höhlen gehören der neolithischen oder Bronzezeit, jedenfalls aber dem zweiten Jahrtausend an.[3]) Muschelfunde weisen auf Verbindungen mit den Gestaden des südöstlichen Mittelmeeres hin. *Mitrea oleacea* de Reeve, gefunden in der Grotta delle arene candide, stammt sogar aus dem indischen Ocean (Insel Mauritius?). Der alte Gedanke, dass derlei von den einwandernden Völkern selbst aus Asien mitgebracht sei, ist heute wohl allgemein aufgegeben. Man trug den importirten Muschelschmuck[4]) am Körper neben Eberhauern und anderen Thierzähnen, durchbohrten Steinen und Marmorringen. Auch Jadeit und Obsidian wurden nach Ligurien importirt und finden sich dort in den alten Höhlenschichten. Die Schalenhenkel haben stempelförmige Aufsätze,[5]) wie sie auf den bosnischen Castellieren häufig vorkommen. Diese und andere Uebereinstimmungen deuten auf eine zusammenhängende, nach Osten sich erstreckende Culturzone, welche die Ibero-Ligurer — oder

---

[1]) Mitth. prähist. Commission I, 1887, S. 21.

[2]) Bull. paletn. Ital. XVII, 1891, Taf. IX, Fig. 1, 2, S. 91.

[3]) Die Funddaten aus den ligurischen Höhlen sind übersichtlich zusammengestellt von Castelfranco, Rev. d'Anthr. XVIII, 1889, S. 589—599, die Literatur S. 611 f. Dazu jetzt Issel, „La Liguria geologica e preistorica“. Die Höhlen sind theils Wohn- und Grab-, theils blosse Wohnhöhlen. Die ersteren wurden nicht constant bewohnt, sondern nach Begräbnissen wahrscheinlich verlassen. Für die Grotte della Pollera constatirte Morelli, dass sie neunmal bewohnt und ebenso oft wieder unbewohnt war, und dass die Verlassenheit zweimal sehr lange gedauert.

[4]) In einem neolithischen Fondo di capanna bei Revoltella fand sich ein vielleicht als Glättwerkzeug benütztes Schalenstück von *Meleagrina margaritifera*, der Perlenmuschel, welche im Mittelmeer fehlt und nur in tropischen Gewässern, zunächst im rothen Meere, vorkommt. Die Fondi di capanne der Provinz Reggio-Emilia sind durch ihre Mammiferenfauna (Fehlen des Hundes u. A.), sowie durch ihre Artefacte, namentlich auch durch die abweichende Keramik, von den bronzezeitlichen Terramaren dieser Provinz verschieden und repräsentiren eine alterthümlichere Gesittungsstufe, nach den italienischen Prähistorikern die Cultur der Ibero-Ligurer, die von den Terramaricoli verdrängt wurden.

[5]) Bull. paletn. Ital. XVII, Taf. IX, Fig. 4.

wie man jenes Höhlenvolk sonst nennen will — mit den Illyriern im östlichen Hinterlande der Adria verknüpft.[1])

Jene Höhlengräber sind mit Steinplatten umstellt, die Leichen in Hockerstellung beigesetzt. Im Grabe eines Erwachsenen lag neben dem Kopf ein Thonscherben mit rothem Ocker („dass er röthlich möge strahlen in der Seelen Land“). Rother Ocker fand sich auch in einem kleinen Thongefäss mit sphärischem Boden. Aus der Pollera und der Grotta delle arene candide stammen Thonstempel zum Farbenaufdruck auf den Körper.[2]) Eine solche „Pintadera“ wurde auch in einem fondo di capanna bei Reggio und in einer Aschengrube bei Hadersdorf am Kamp in Niederösterreich gefunden. Am letzteren Orte gehört sie wohl der Bronzezeit an. Doch ist es gewiss höchst merkwürdig, dass gerade an diesem Orte wieder Beispiele der ältesten bemalten Keramik gefunden wurden. Ein mit weissem und rothem Farbenauftrag geziertes Thongefäss hatte ein ganz kleines knopfförmiges Henkelchen. Die Wohngrubenfunde von Hadersdorf befinden sich im k. k. naturhistorischen Hofmuseum[3]) und sind noch nicht publicirt. Der Thonstempel hat eine quadratische Basis mit Schachbrettmuster. Zahlreiche schwarze und rothe Thongefässe zeigen einen beachtenswerthen Reichthum an edleren und gröberen Formen bei einer für die Bronzezeit Niederösterreichs charakteristischen Armuth an Verzierungen. Doch findet sich das aus zahlreichen Wohnplätzen Niederösterreichs und Mährens bekannte neolithische Ornament aus auf- und absteigenden eingeritzten Einzellinien mit runden Tupfen an den Ecken und Enden. Bemerkenswerth erscheint mir auch das Vorkommen schöner, bauchiger schwarzer Töpfe, deren hoher, gekehlter Hals mit feinerem Thonschlich überzogen und glänzend polirt ist, während der übrige Körper des Gefässes rauh und mattschwarz blieb. Vollkommen identische Töpfe habe ich aus den der gleichen Altersstufe angehörigen Wohnstätten auf dem Haslerberg bei Schotterlee (Gerichtsbezirk Laa a. d. Thaya) im nördlichen Niederösterreich erhoben. Sie erinnern an die eigenthümliche Technik der Thongefässe aus der Höhle von Gabrovizza bei Triest (s. unten S. 294), an welchen auch Spiralmuster vorkommen.

An die Ueberreste bemalter Keramik von Hadersdorf am Kamp[4]) reiht sich das Vorkommen polychromer neolithischer Thongefässe in der Gegend von Znaim in Mähren. Dieses bildet derzeit einen der nördlichsten Ausläufer der hier behandelten Gruppe ältester bemalter Thongefässe.[5]) Die polychromen

---

[1]) Vgl. darüber meine Ausführungen „Zur prähist. Formenlehre“, Mitth. prähist. Commission I, 1893, S. 99.

[2]) Diese Stempel kennt man sonst namentlich aus den Höhlen der Guanchen auf den canarischen Inseln und aus Alt-Mexico. Thonstempel, bemalte Gefässe und thönerne Thierfiguren aus der Pollera sind abgebildet Bull. paletn. Ital. XIX, Taf. II.

[3]) Unter Inv.-Nr. 14953—15007.

[4]) Die neolithische oder bronzezeitliche Culturschichte der Aschengruben an diesem Orte ist nicht zu verwechseln mit der Gräberschichte daselbst, welche jünger ist und der ältesten Eisenzeit an der oberen Donau angehört. Diese Flachgräber enthalten nur monochrome Thongefässe, deren Formen zum Theil an den Villanova-Urnentypus Oberitaliens anklingen.

[5]) Jarosl. Palliardi, „Předhistorické památky král. města Znojma“ (Časop. muzejn. spolku Olomuck. 1889), 15 pp. mit 1 Farbentafel.

Thongefässe Schlesiens gehören der Hallstattperiode, also einer viel jüngeren Zeit an.[1]) Die Topfscherben aus der Gegend von Znaim sind meist auf gelbem Grunde roth oder auf schwarzem Grunde gelb und roth bemalt. Es finden sich knopfförmige durchbohrte Ansätze, Strich- und Bandmuster, sowie die Spirale, auch Bruchstücke bemalter Thonstatuetten.

Eine Parallelerscheinung zu dem Vorkommen bemalter Thongefässe in der neolithischen oder Bronzezeit Niederösterreichs und Mährens bildet das Erscheinen einer polychromen Keramik in Ostgalizien und der Bukowina. Dort ist es eine spätneolithische Culturschichte, welche wegen des Vorkommens nackter thönerner Frauenfiguren im gleichen Gebiet schon oben (S. 213) als eine von Süden her beeinflusste erkannt wurde. Die Thongefässe, deren eigenthümlich gegliederte Formen uns bereits beschäftigt haben, sind gross und wohlgebildet, aus feinem hellgelbem oder bräunlichem Material und mit verzogenen schwarzen und rothen Spiral- und anderen Ornamenten bemalt.

Ueber ein neolithisches Gräberfeld auf der Rheingewann von Worms berichtet C. Köhl.[2]) Hier fanden sich mehrere mit Röthel oder Eisenocker roth gefärbte Gefässe, ausserdem, sowohl in Männer- wie in Frauengräbern, Stücke von rothem und gelbem Eisenocker, welche zum Bemalen des Körpers gedient haben.[3]) Die Ornamentik der Thongefässe dieses Gräberfeldes ist eine echt „bandkeramische“, nahe verwandt der vom Hinkelstein bei Monsheim, ebenfalls in grösster Nähe von Worms.

Es ist gewiss merkwürdig, dass noch nirgends in Europa jene eigenthümlichen wohl zur Körperzeichnung verwendeten Thonstempel vorgekommen

[1]) M. Zimmer, „Die bemalten Thongefässe Schlesiens in vorgeschichtlicher Zeit“. Mit 7 Taf., Breslau 1889, und A. Langenhan, „Die Gräberfelder von Haynau“. Schlesiens Vorzeit, Bd. V, S. 195, mit 3 Taf. (80. Bericht 1892.)

Ganz verkehrt ist die Auffassung K. Penka's, welcher die bemalten Thongefässe Schlesiens mit den geometrisch bemalten Thongefässen Griechenlands derart in Verbindung bringt, dass der Anfang der geometrischen Gefässmalerei der Griechen nach Schlesien verlegt wird. (Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXVII, S. 48 ff.) Das Odergebiet und namentlich Schlesien, ein Land, „in welchem sehr früh das Eisen auftritt, so dass sich nur schwer eine reine Bronzeperiode absondern lässt“, ist nach Penka die Heimat der Hellenen, welche von hier das Eisen und die geometrische Gefässmalerei nach Griechenland, Cypern und Aegypten gebracht hätten. Die Wanderungen der Griechen aus Mittel- nach Südeuropa hätten im XIII. Jahrhundert v. Chr. begonnen. Damit wird die bemalte schlesische Keramik ganz willkürlich aus der Hallstattperiode oder der Mitte des ersten Jahrtausends gegen die Mitte des zweiten Jahrtausends hinaufgerückt. Dasselbe Schicksal erfahren die thönernen Thierfiguren und typischen Bronzefibeln Schlesiens: ein Beispiel, wie schlimm die archäologischen Ueberreste fahren, wenn sie von fremder Hand als Beweismittel für vage Hypothesen verwendet werden. Für ebenso kühn hypothetisch und unbewiesen halten wir alle übrigen Aufstellungen in Penka's Abhandlung „Zur Paläoethnologie Mittel- und Südeuropas“. Ueber die Verwerthung sprachlicher Zeugnisse lassen wir Andere urtheilen; die archäologischen Documente sind jedoch nahezu durchaus falsch aufgefasst und in ungehörige Verbindungen gebracht.

[2]) Corr.-Bl. der Deutschen Anthr. Gesellsch. XXVII, 1896, S. 127, und Neue prähist. Funde aus Worms und Umgebung, S. 1—46.

[3]) Auch Röthel kam in diesen Gräbern vor. Er konnte, wie Köhl bemerkt, wegen seiner fettigen Beschaffenheit direct zum Färben verwendet werden, während der Eisenocker, welcher ganz körnig oder sandig ist, zu diesem Zweck erst gerieben und mit Fett gemengt werden musste.

sind, ohne dass sich in den gleichen (neolithischen oder Bronzezeit-) Schichten auch Reste der ältesten bemalten Keramik gefunden hätten. Dabei darf man aber nicht etwa glauben, dass jene Stempel zum Aufdruck farbiger Muster auf Thongefässe gedient hätten, wozu sie ganz ungeeignet sind; denn sie würden im weichen Thon vertiefte, auf dem harten aber verschwommene Muster erzeugt haben. Wenn sie nicht zur Körperverzierung dienten, können sie höchstens zum Bedrucken von Geweben verwendet worden sein.

Die Körperbemalung, die Benützung von Farben zur Decoration der Naturformen des menschlichen Leibes ist demnach höchst wahrscheinlich als Ausgangspunkt für die Gefässmalerei anzusehen. Ist deshalb die bemalte Keramik überall, wo wir sie in neolithischen oder äneolithischen Culturschichten Europas antreffen, localen, selbstständigen Ursprungs, wie z. B. für Sicilien Orsi angenommen hat? Bei der Geschlossenheit und Begrenztheit des Gebietes, in dem sie vorkommt — der mediterranen Zone mit schwachen nördlichen Ausläufern — wird man dies kaum annehmen dürfen. Bemalte Keramik fehlt ganz oder nahezu ganz in den älteren Metallperioden Nord- und Mitteleuropas. Die wenigen Ausnahmen lassen sich durch südnördliche Culturströmungen erklären, die auch andere Zeugnisse hinterlassen haben, namentlich bestimmte höhere Ornamentformen und Spuren figuraler Plastik.

Andererseits findet sich bemalte Keramik ausserhalb jener mediterranen Culturzone im ferneren Süden in sehr alten, kürzlich erschlossenen Culturschichten des Nillandes. Nun könnte man in antiquirter Auffassung meinen, dass der hellere Glanz der südlichen Sonne bei den Bewohnern jener Zonen eine Farbenfreude geweckt habe, von welcher die gesammte „Schnur"- und der grösste Theil der „Bandkeramik" Alteuropas nichts verrathen, die also den Bewohnern des trüberen Nordens versagt gewesen wäre. Das wäre aber eine irrige Ansicht. Der Zusammenhang der mediterranen Zone mit dem weiteren Süden lehrt uns, dass es vielmehr die ältere Cultur, die längere Kunstübung gewesen ist, welche diese Art Zeichnung „per via di porre" hervorgerufen hat. Beim weiteren Fortschritt der Zeit und der Cultur erobert sich dieselbe auch den Norden, wie sie denn auch in Aegypten natürlich älter ist als im Mittelmeergebiete.

4. Das Spiralornament und die thrakisch-illyrische Zone.

a) Das Spiralornament.

Die bemalte Keramik Südeuropas gehört einem Culturkreise an, der sich auch durch den Besitz theilweise anderer, höherer Ornamentformen auszeichnet. Wir theilen die jetzt von A. J. Evans (s. oben S. 128) vertretene, von Reinach angefochtene Meinung, dass als Ausgangsgebiet der Spiraldecoration für Europa Aegypten anzusehen ist, dass Kreta in dieser Hinsicht eine Zwischenstation gebildet hat, und dass der ägäische Culturkreis der Bronzezeit der älteste, auch Theile des europäischen Continents umfassende Verbreitungsbezirk dieser Decoration gewesen ist. Weiter nördlich findet sich dieselbe in Bosnien, Ungarn, Böhmen, Oberbayern, im nordöstlichen Deutschland, in Dänemark, Schweden

und Norwegen, während das ganze übrige Europa nur vereinzelt und unvermittelt Aehnliches zeigt. „Es ist also klar," sagt Montelius,[1]) „dass diese Decoration auf der Elbestrasse, welche den Südosten Europas mit dem Norden verknüpfte, zu uns gekommen ist." Nach Montelius beginnt die Spiraldecoration der nordischen Bronzen in der zweiten Stufe des skandinavischen Bronzealters, circa 1450 bis 1250 v. Chr., also noch ganz innerhalb der mykenischen Culturstufe Südeuropas.

Auf den von Flinders Petrie entdeckten, für die Urgeschichte des Spiralornaments so werthvollen ägyptischen Siegelsteinen[2]) erscheinen verbundene Spiralen sowohl als einfache Bänder (Bordüren), als auch mehrreihig verknüpft als Verzierung eines Mittelfeldes.[3]) Die älteste einfache Reihe läuft als Randeinfassung um die Cartouche des Königs Usertesen I.[4]) und gehört der Zeit um 2700 v. Chr. an. Mit dieser Zeit sind wir von dem Beginne der Spiraldecoration auf Kreta, Amorgos, Melos etc. nicht allzuweit entfernt.

Was die deutschen Prähistoriker nach Klopfleisch „Bogenbandverzierung" nennen (s. oben S. 265), ist wahrscheinlich nichts Anderes als eine Degeneration des südländischen, in seinem ersten Ursprung ägyptischen Spiralmotivs.[5]) „In Norddeutschland," sagt Virchow (Verhandl. l. c., S. 45), kommen Annäherungen an die eigentliche Spirale in der Form von Ranken oder Schlangen auf alten Thongefässen vor." Er bezieht sich in erster Linie auf ein Grabgefäss von Bernburg,[6]) in welchem ein reicher Muschelschmuck enthalten war. Diesen bildeten Perlen, Ringe und Scheiben aus Muschelschalen des rothen und des indischen Meeres, ein Beweis, wie weit damals schon exotische Producte in Deutschland eindrangen. In der Nähe wurde ein kleines Bernsteinidol gefunden; von Metall war dagegen keine Spur vorhanden. Auch an anderen Orten der Provinz Sachsen wurde das Schlangenornament auf neolithischen Thongefässen nachgewiesen, so zuerst von Virchow auf einem solchen von Dehlitz bei Weissenfels.[7])

Die Unklarheit und Verschwommenheit der offenbar entarteten Muster verschwindet aber, je mehr wir uns dem Süden Europas nähern. Nach J. Ranke[8]) fanden sich in der Nähe von Eigelsbach im Spessart neolithische Wohnstättenreste, darunter auch Topfscherben mit spiraligen Mustern. Voss[9]) verweist im Anschlusse an die sehr correct ausgeführte Spiraldecoration von Butmir auf Thongefässe mit plastischen Spiralen aus Croatien und an das Spiralornament auf vielen bronzezeitlichen Vasen Ungarns.[10]) Auch auf den letzteren wechseln

[1]) Temps préhist., S. 62.

[2]) Zusammengestellt bei Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 145, Fig. 68 a–h.

[3]) L. c., Fig. 68 c.

[4]) L. c., Fig. 68 h, vgl. S. 146, Anm.

[5]) Vgl. die Proben bei Könen, Gefässkunde, Taf. I, Fig. 17 b (Rheinland) und Voss, Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1895, S. 130, Fig. 11 (Gegend von Teplitz).

[6]) Anhalt, l. c. 1884, S. 398, 401, 581.

[7]) L. c. 1874, S. 233.

[8]) Corr.-Bl., l. c., S. 133.

[9]) Verhandl. 1895, S. 130.

[10]) Hampel, „Trouvailles de l'âge de bronze", Taf. LXXII, LXXIII, dazu jetzt aus der Fortsetzung „A bronzkor emlékei", Taf. CXXXVIII, CXLII, CLXVII.

correct ausgeführte Muster[1]) mit äusserst rohen Nachbildungen.[2]) Man versucht sowohl fortlaufende, als blos doppelte (achterförmige) Spiralen zu zeichnen, und begnügt sich auch mit einzelnen Voluten,[3]) die manchmal zwischen Gruppen von Verticalstrichen eingesetzt werden.[4]) Auch hier artet das Motiv zuweilen in ein ungeschicktes Wellenband aus, dessen Zwickel mit schraffirten Dreiecken gefüllt sind.[5]) Es ist aber ganz deutlich, dass man ohne die Spiraltendenz nicht auf dieses Bogenmuster gekommen wäre. So verräth sich, unter wie strengen Gesetzen die Entwicklung der primitiven Ornamentik in diesem Zeitraume verläuft.

Die Spiralen der ungarischen Bronzezeittöpfe sind theils eingeritzt, theils flach eingefurcht, theils aufgelegt. Nicht selten liegen die Spiraldisken auf Buckeln. Auf dem Bauche eines in Ritztechnik reich verzierten zweihenkeligen Halsgefässes aus Tisza Sas im Heveser Comitate[6]) befinden sich correcte Doppelspiralen; auf dem Hals, unter den Henkeln und zwischen den Spiralscheiben des Bauches, die auf Buckeln liegen, stehen schräge, gestrichelte Mäander, zwischen welchen der Gefässgrund mit Punktreihen besetzt ist. Diese schrägen Mäandermotive sind im Norden selten und finden sich, wie überhaupt der Mäander, nicht vor dem Beginne der Hallstattperiode. Diese ist gleichzeitig mit der jüngeren Bronzezeit Ungarns, und aus der letzteren stammen auch wohl die meisten spiralverzierten Thongefässe Ungarns. Einer älteren Stufe der Bronzezeit, nicht aber der neolithischen Periode oder einer Kupferzeit, gehören auch die schönen mykenisirenden Spiralverzierungen Skandinaviens an. Was daher am meisten überraschte, als die Thonfunde von Butmir zuerst bekannt wurden, war die correcte Spiraldecoration an Thongefässen der reinen Steinzeit (vgl. Taf. VI), einer Periode, welche — namentlich auf der Balkanhalbinsel — der ungarischen und der nordischen Bronzezeit chronologisch gewiss vorausgeht. Virchow[7]) erklärte, dass, wenn ihm die Fundstücke von Butmir ohne weitere Angabe vorgelegt worden wären, er sie der Metallzeit zugerechnet haben würde, und dass er auch jetzt noch sein Schlussurtheil vorbehalte, da die untersuchte Fläche zu klein sei. Uebrigens könnten die einstmaligen Bewohner, wenn sie in Frieden ihre Arbeit verrichteten und schliesslich abzogen, auch Alles, was ihnen des Mitnehmens werth schien, mitgenommen haben. Seither ist aber der ganze grosse Platz der Station, soweit er frei war, abgegraben worden, ohne dass sich eine Spur von Metall gefunden hätte. Ausserdem zeigte sich (l. c., S. 419), dass die Thonfunde mit Spiralmotiven meist im unteren, seltener im mittleren, gar nicht mehr im oberen Drittel der mannstiefen Schichte stecken, und dass im letzteren Drittel nur Scherben mit roher Strichelung oder Einritzung oder endlich solche mit aufgesetzten, verschieden getupften Randleisten vorkommen.

[1]) Z. B. LXII, Fig. 4.
[2]) L. c., Fig. 3, 5, 6; LXIII, Fig. 3, 4.
[3]) L. c., LXIII, Fig. 1.
[4]) CXXXVIII, Fig. 1; CLXVII, Fig. 3.
[5]) CXXXVIII, Fig. 5.
[6]) Hampel, Taf. CXLII.
[7]) Verhandl. 1895, S. 44.

Die schönen Spiralornamente von Butmir gehören also wahrscheinlich nicht einmal dem Ende der neolithischen Zeit an, sondern sind so rein neolithisch als man nur irgend wünschen mag. Dazu kommt, dass die „schuhleistenförmigen" Steinkeile, welche in Butmir den vorherrschenden Typus unter den Beilformen bilden, überall sonst als echt neolithische, meist mit Bandkeramik vergesellschaftete Steinbeilform angesehen werden.[1]) Und schliesslich gehört die Entartung der Spiraldecoration, wie sie uns in der „Bogenbandverzierung" der deutschen Bandkeramik entgegentritt, sicher der jüngeren Steinzeit an. Die Spiraldecoration ist also schon in der neolithischen Periode in Mitteleuropa ein-, aber nicht sehr weit vorgedrungen.

In dem Werke „Die neolithische Station von Butmir" (Ausgrabungen im Jahre 1893), S. 20, Anm. 2, konnte ich bereits auf eine steinzeitliche Analogie zu den Butmirfunden hinweisen: ein mit Spiralen verziertes Thongefässfragment aus der Theresienhöhle bei Duino im österreichischen Litorale. Dieses Fundstück würde in der betreffenden Publication[2]) sicher abgebildet worden sein, wenn man sich nicht dagegen gesträubt hätte, einen spiralverzierten Topfscherben als Einschluss einer neolithischen Culturschichte gelten zu lassen. Die Höhlenkeramik von Duino ist, wie ich a. a. O. bemerkte, auch sonst der Butmirkeramik nahe verwandt. Sie ist allerdings grösstentheils roher als die letztere, und auch das spiralverzierte Stück zeigt nur etwas bessere Glättung als die übrigen Scherben. Aber dafür waren diese Menschen muschelessende Troglodyten, während in der Station von Butmir eine industrielle Bevölkerung lebte.

Minder bedenklich, als man in diesem Falle gewesen ist, war Marchesetti, welcher[3]) zwei spiralverzierte Topfscherben einer neolithischen Höhlenschichte bei Triest[4]) ohneweiters der jüngeren Steinzeit zurechnete, obwohl auch er damals Butmir noch nicht kannte und nur auf Lengyel hinweisen konnte. Diese Scherben, neben welchen wieder solche mit flüchtig, zum Theil stümperhaft eingeritzten Bandmustern (l. c., Fig. 3—5), dann Fragmente mit Reliefmustern (Fig. 16), meist aber mit Tupfenreihen (Fig. 7—11) vorkamen, sind sehr charakteristisch für die „via di porre" bei höheren Decorationsmotiven. Die Spiralmuster, aus ab- und aufsteigenden Bändern, mit relativ kleinen Volutenköpfen an den Ecken, gebildet, sind nämlich nicht nur mit eingeritzten Doppellinien auf den Grund gezeichnet, sondern dieses Muster, wie auch die Dreiecke in den Zwickeln, sind ausserdem überstrichen mit einem feineren Thon, welcher

[1]) Sie sind nach Voss (Alterth. der Mark Brandenburg, S. 6) von Ungarn durch Böhmen, Sachsen, Thüringen bis zum Rhein verbreitet. Weiter nördlich kommen sie nur ganz vereinzelt vor. (Ein Stück aus der Nähe Berlins, Museum für Völkerkunde, Katalog I, 481; ein anderes aus Dänemark, S. Müller, Ordning Stenalderen, S. 39, hier als sehr selten und als Polirstein für Hohlmeissel bezeichnet.) Ueber das Verhältniss zwischen Bandkeramik und „schuhleistenförmigen Steinkeilen" s. auch Götze, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien, XXVII. Sitzungsber. S. 45.

[2]) Mitth. prähist. Commission I, S. 21.

[3]) „La Caverna di Gabrovizza presso Trieste." (Sep. Atti Mus. Civ. di stor. nat. VIII, Triest 1890.)

[4]) L. c., Taf. VI, Fig. 1, 2, S. 26.

mit einem Glättwerkzeug glänzend polirt ist, so dass sich das Ornament wie Firnissmalerei von dem rauhen glanzlosen Grunde abhebt. Jener geglättete Thonüberzug kommt auch auf einigen anderen Scherben theilweise vor, aber ohne Muster zu bilden. Soll man daraus nicht erkennen, wie schwer es den alten Töpfern fallen mochte, Farbe zu nehmen, um farbige Vorbilder nachzuahmen?

Die Thongefässdecoration mit verbundenen Spiralen findet sich aber, wenngleich als eine fremde höhere Zierweise spärlich angewendet, auch schon in der neolithischen Periode Oberitaliens. Aus einem steinzeitlichen „Fondo di capanna“ der Provinz Reggio dell' Emilia stammt ein 10 Cm. hohes Töpfchen mit vier vertical durchbohrten Bauchansätzen (Schnurhenkeln), welches auf der Schulter ein einfaches, in Doppellinien gezogenes Spiralband zeigt (Fig. 101.[1]) So gelangen wir mit der ältesten europäischen Spiraldecoration auch zu beiden Seiten der Adria immer weiter nach Süden, und die Frage nach der Herkunft dieser Decoration in Mittel- und Nordeuropa verliert mehr und mehr von ihrer Zweifelhaftigkeit.



Fig. 101. Neolithisches Thongefäss mit Spiralverzierung aus der Prov. Reggio dell' Emilia, Italien, $^{1}/_{3}$ nat. Gr.

Ein weiteres Zeugniss für den Beginn südländischen Einflusses am Ende der jüngeren Steinzeit Mitteleuropas liefert die Thatsache, dass älteste Spiraldecoration und älteste Gefässmalerei vielfach Hand in Hand gehen. Entweder sind die Spiralen selbst aufgemalt, wie in Ungarn und Mähren, oder es erscheint eingeritzte Spiralverzierung neben primitiver Gefässmalerei, wie z. B. in der Theresienhöhle bei Duino. Das älteste Spiralornament hat in Europa ein etwas weiteres Verbreitungsgebiet, das aber im Ganzen mit dem der ältesten bemalten Keramik zusammenfällt. In dieser Zone finden sich auch andere Erscheinungen, die uns sonst nicht wieder begegnen, wie die vorgeschrittenen Topfmuster des Pfahlbaues im Laibacher Moor (Taf. VII), die mit kyprischer Decoration so merkwürdig übereinstimmenden Verzierungen an Pfahlbautöpfen aus dem Mondsee (oben S. 266 f.) und die Analogien zu troischen Funden, welche Tordos geliefert hat (oben S. 216 f.).

Diese Funde erfordern eine eigene Betrachtung. Sie stammen aus einer Reihe „bandkeramischer“ Stationen, welche theils an der Grenze von Süd- und Mitteleuropa, theils weiter im Inneren des letzteren liegen. Diese Stationen sind von doppeltem kunstgeschichtlichem Werth, da sie zugleich als Fundorte thönerner Rundfiguren, wie oben (S. 216—240) gezeigt wurde, Ungewöhnliches geliefert haben. Die einstigen Bewohner derselben gehörten dem thrakisch-illyrischen Völkerkreise an; sie gehörten also zu den unmittelbaren Hintersassen der Anwohner des ägäischen und jonischen Meeres, zu den berufenen Vermittlern zwischen der Bevölkerung Griechenlands und den noch weiter nördlich sitzenden Stämmen der Germanen und der Kelten.

[1]) Bull. paletn. Ital. III, 1877, Taf. I, Fig. 3.

b) Thrakische und illyrische Stationen.

(Lengyel und verwandte Fundorte Ungarns, Tordos, Butmir, Laibach, Mondsee.)

Die einzige thrakisch-illyrische Station, wo neben Herdplätzen auch Gräber (neolithische und kupferzeitliche Skeletgräber) gefunden wurden, ist Lengyel in Südungarn.[1]) Die Keramik der Gräber ist an diesem Orte nach Formen und Ornamenten von der auf dem Wohnplatze vorkommenden verschieden. Nur aus Wohnstätten stammen Gefässe und Scherben mit rothen Spiralbändern, solche mit tief eingekerbten und weiss ausgefüllten Verzierungen und endlich solche mit Reliefmustern, also insgesammt Thonfunde mit jüngerer fortschrittlicher Decoration, welche auf verschiedene Art „per via di porre“ zu Stande gekommen ist. Die Wirkung südlicher (ägäischer) Einflüsse ist hier so stark, dass sie niemals verkannt werden konnte.

Ueber die mit Spiralbändern bemalten Thongefässe von Lengyel sagt Virchow (l. c., S. 110): „Fast immer sind die Linien, welche auch gelegentlich gerade verlaufen, mit rother Farbe, und zwar sehr breit aufgetragen; nur bei einigen sah ich ein mattes Gelb. Gehören sie in der That der Steinzeit an, so stellen sie wohl das älteste Zeugniss einer so hoch entwickelten Ornamentik dar.“ Die Eindrücke, welche der erfahrene Virchow an diesem Fundplatze empfing, lassen die Zwischenstellung des südlichen Mitteleuropa in diesem Culturprocess deutlich hervortreten. „Ungleich mehr der uns geläufigen Ornamentik der neolithischen Thongeräthe entsprechend,“ findet er „die weissen Incrustationen tief eingeschnittener Linien, welche an der Oberfläche schwärzlicher oder rother Gefässe in grosser Mannigfaltigkeit im Museum von Lengyel vertreten sind. Auch sie stammen aus Wohnungen, nicht aus Gräbern.“ Von dieser „incrustirten“ Keramik soll alsbald noch weiter die Rede sein. Es war Virchow aufgefallen, dass das eigentliche Schnurornament in Lengyel nicht vertreten ist. „Ich war daher,“ sagt er, „nicht wenig befriedigt, als ich nach dem Schlusse der Betrachtung der Lengyeler Funde noch zu einer kleinen Sammlung von Nachbarfunden geleitet wurde, welche mein Desiderat in vortrefflichen Exemplaren erfüllte. Sechs Meilen ONO. von Lengyel, am rechten Ufer des Sioflusses, der das Wasser des Plattensees zur Donau führt, liegt die Schanze von Kölesd; hier wurden Thongefässe gesammelt, welche ganz ähnliche Incrustationen zeigen wie die von Lengyel, aber darunter befinden sich auch zwei Scherben mit deutlichem Schnurornament, horizontal und senkrecht angebracht.“ Es liegt nahe, die Schnurkeramik, da sie sich auch in den Gräbern von Lengyel nicht mehr findet, einer hier ganz verschollenen tieferen Stufe der jüngeren Steinzeit zuzurechnen.

Die Beziehungen dieser Gegend zu fernen südlichen Ländern werden auch durch die Muschelfunde in den Gräbern von Lengyel beleuchtet. Dieser exotische Schmuck stimmt nach den Formen und Stoffen völlig überein mit dem oben

---

[1]) Ausser M. Wosinsky's Buch über „Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel, seine Erbauer und Bewohner“ (Budapest 1888 f.) vgl. besonders Virchow, „Excursion nach Lengyel (Südungarn)“, Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1890, S. 97.

erwähnten Muschelschmuck aus einem neolithischen Grabe von Bernburg (Anhalt). Er ist ebenfalls aus recenten Muschelschalen geschnitten, die wahrscheinlich aus dem rothen oder dem indischen Meere stammen.

Die weiss „incrustirten" Töpfe, oft Henkelgefässe mit engem Hals und weiter Mündung, bilden eine typisch ungarische, ziemlich weit verbreitete keramische Gruppe der reinen, älteren Bronzezeit. Sie sind jünger als die schnurkeramischen Arbeiten der neolithischen Periode und älter als die spiralverzierten Thongefässe der jüngeren ungarischen Bronzezeit, welche oben (S. 293) beschrieben wurden. Hampel's „Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn" (1887) mit den beiden nur in ungarischer Sprache erschienenen Fortsetzungen (1892 und 1896) bieten an vielen Stellen Abbildungen solcher Gefässe. Die von Virchow beschriebenen aus Kölesd im Tolnaer Comitate (l. c., Taf. CXXVIII, CXXIX) gehören zu den schönsten Stücken dieser Gruppe. Neben krugartigen Gefässen, deren Hals zuweilen tief eingezogen ist (CXXVIII, 1, 2, 6), finden sich solche, die dem Typus der italischen Villanovaurne nahe verwandt sind (7, 8), Schüsseln und Schalen (10—12), ferner ein eigenthümliches bienenkorbförmiges Thonsieb (CXXIX, 12), welches in der älteren Bronzezeit von Troja bis Niederösterreich verbreitet ist. Die Ornamente sind tief eingestochen und bilden einzelne oder doppelte und mehrfache verticale oder horizontale oder kurze Zickzacklinien, von welchen Punktlinien herabhängen oder bis zum Boden herablaufen. Punkte, kleine Kreise, Dreieckchen erscheinen als Säume und Enden. Bei reicheren Gefässen sind die weissen Flächen breit (CXXIX, 16 bis 20), die Muster zierlich. Die Decoration ist stets sparsam, gewählt und geschmackvoll. Mit dem Stil reichverzierter, typisch ungarischer Bronzen zeigt sie keine Verwandtschaft; dagegen nähert sie sich der gravirten Decoration mancher Goldscheiben (wie l. c., XLVI), Schnurcharakter hat sie auf einem Bruchstück (CXXIX, 21), auf dem auch eine Art Spirale vorkommt.[1])

Das Tolnaer Comitat ist reich an Fundstellen solcher Töpfe. Die Gefässe von Gerjen daselbst (l. c., CCI) sind meist plumper und weniger reich verziert als die von Kölesd. Eine Ausnahme bildet das Stück l. c., Fig. 2 von typischer Form mit einer aus hängenden parallelen Kreisabschnitten gebildeten Bauchguirlande, von der Verticalstrichgruppen herablaufen, während punktumrandete Kreiseindrücke die Felder zieren.[2]) Andere Ornamente von diesem Fundorte sind rein bandkeramisch (CXXX, 14, 16). Die Gefässhenkel haben hier auf dem Scheitel fast immer dreieckige Ausschnitte — eine Art ansa lunata — oder kleine Aufsätze. Aus derselben Grafschaft stammen die zum Theil abweichend geformten Gefässe von Alsó Nyék (l. c., CCVII, CCVIII) mit häufig besonders breiten weissen Bändern, woran sich kleine Dreiecksgruppen befinden.

Andere Fundstellen solcher Gefässe liegen in den Comitaten: Pest (Urnenfriedhof von Soroksár, l. c., LXXVII; Depôtfund von Rákos-Palota l. c.,

[1]) Vgl. das ähnliche Muster auf einem kyprischen Thongefäss: Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. CCXVI, Fig. 9.

[2]) Vgl. die grossen Buckelurnen, l. c., CXXXIX und CXL und die Gefässe von Gerjen, l. c., CXXX.

LXXXVI, 1), Komorn (Urnenfriedhof von Zsitvatö, l. c., LXXIX, 2—4), Szolnok (östlich vom Comitat Pest: Szelevény, LXXXVIII, 1, 2), Hont (nördlich von Gran, CCIII), Heves (nördlich von Szolnok, Urnenfriedhof von Hatvan, l. c., 3), Veszprim (südlich von Komorn, l. c., CLXXXIX) und Gran (CXC, 3, 4). Die Verbreitung der Gruppe reicht also in Westungarn zu beiden Seiten der Donau von Süden her bis an die Grenze des oberen und des mittleren Stromlaufes; auch dürfte sich die Dauer derselben über einen erheblichen Zeitraum erstrecken. Das Depôtgefäss von Rákos-Palota enthielt einen typisch ungarischen, aber unverzierten Bronzestreithammer und einen der für die ältere Bronzezeit ganz Mitteleuropas charakteristischen dicken Armringe mit Querstrichbündeln und augenförmigen Ornamentfiguren (LXXXVI, 2, 3). Florian Römer nannte die Gruppe „pannonisch", um ihre vorrömische Zeitstellung zu bezeichnen, und bildete[1]) eine Reihe hervorragender Stücke, die sich im Museum zu Kis-Kún-Halas befinden, ab, darunter ein der italischen Villanovaurne sehr ähnliches Exemplar (l. c., Fig. 86), dessen Verzierung jedoch keineswegs an jenen italischen Typus der ersten Eisenzeit erinnert.

Der Gebrauch weisser Einlagen an Thongefässen machte offenbar der Malerei Concurrenz. Diese beiden Techniken scheinen einander auszuschliessen, wie Tätowirung und Körperbemalung. Zugleich entsprechen weisse Einlagen den dunklen, Malereien der hellen Farbe des Thones. Wo man jene liebte, fand das Vordringen der Gefässmalerei ein unüberwindliches Hinderniss.

Nicht ganz 100 Km. südlich von Tolna liegt Essegg, die Hauptstadt Slavoniens, und hier betreten wir ein Fundgebiet, von dem wir erwarten dürfen, dass es uns Aufschlüsse über die Herkunft der eben betrachteten Erscheinungen bietet. Diese Erwartung wird nicht getäuscht. Im östlichen Slavonien sind vor Kurzem ein Paar Fundplätze, Wohnstätten aus dem Ende der Steinzeit und dem Beginne der Bronzezeit, erschlossen worden, wovon hier zum ersten Male gesprochen wird, die aber zu den ausgeprägtesten Bindegliedern zwischen Mitteleuropa und dem Südosten gehören.

Der eine dieser Fundplätze ist Szarvas bei Essegg. Hier ist ein runder, zum Theil wohl durch die Culturschichten entstandener Hügel äusserst ergiebig an alten Wohnstättenresten.[2]) Metall scheint gar nicht oder nur äusserst spärlich vorzukommen. Dagegen fanden sich zahlreiche Gegenstände neolithischen Charakters: geschliffene und zugeschlagene Steinwerkzeuge, zugeschnittenes Hirschgeweih und namentlich viele Hirschhornhämmer, ganz ähnlich denen aus dem Pfahlbau im Laibacher Moore, Thonwirtel, gebrannter Hüttenlehm u. dgl. Von besonderer Schönheit und Merkwürdigkeit sind die weiss eingelegten Thonsachen. Es finden sich darunter seltsame schemelförmige Gebilde mit vier Füssen, seitwärts und an den Füssen verziert mit Zickzacklinien, die theils als horizontale Bänder, theils als verticale Streifen in metopenartig gegliederten Zonen auftreten. Charakteristisch sind Dreiecks- oder Zickzackränder, die mit

[1]) Compte-rendu Congr. intern. Budapest II, 1, 1878, S. 164 f.

[2]) Die Funde liegen im Museum zu Essegg. Mittheilungen über dieselben und Abbildungen (Photographien) erhielt ich von Herrn C. F. Nuber in Essegg, welcher die Ausgrabungen geleitet hat.

einem gezähnten Instrument eingedrückt zu sein scheinen. Die Verzierungen auf den Topfscherben zeigen zum Theil grosse Aehnlichkeit mit denen der Pfahlbauten im Laibacher Moor und im Mondsee. An den Mondsee erinnern concentrische Kreise mit kurzen Strahlen oder Zähnen, an Laibach die in Ketten auftretenden Rauten mit eingezeichneten kleineren Rauten und namentlich die Kreuzfiguren. Das Kreuz findet sich als Mittelfeld in kreisrunden und Rautenfiguren. Einmal sind die in einander geschachtelten Rauten abwechselnd aus geraden und Zickzacklinien gebildet, den Rand bilden strahlenförmige Stricheln, in der Mitte steht ein kleines diagonales Kreuz. Auch Schachbrettmuster kommen neben Rauten und gegeneinandergekehrten Dreiecken in metopenartig getheilten Streifen vor.

Das Merkwürdigste ist, dass an diesen Thonsachen auch blaue und rothe Einlagen vorkommen, eine Bastardform von Incrustation und Malerei.

Eine zweite slavonische Fundstelle aus gleicher Zeit liegt an der Mündung des Vučidols („Wolfsthales") in das Donauthal, hart am Strome, 5 Km. abwärts von Vukovar, also circa 40 Km. südöstlich von Essegg. Es ist ein „Gradac", d. h. eine alte feste Wohnstätte auf einer Anhöhe, welche eine Menge theils gewöhnlicher, theils eigenthümlicher Ansiedlungsfunde ergeben hat.[1]) Zu den ersteren rechnen wir Reibsteinplatten, steinerne Herdplatten, geschnittene Hirschgeweihstücke, Hornzapfen, Thierknochen, Topfscherben, Thonwirtel[2]) u. dgl. Zu den ungewöhnlichen Funden gehören rothe und schwarze Topfscherben mit sehr tief eingestochenen, einst weiss ausgefüllten Verzierungen: geraden mehrstrichigen Bändern, einfachen und doppelten Zickzacklinien u. dgl. Ein Gefässfragment zeigt in umrahmten Feldern je eine Raute mit paralleler Innenzeichnung und Zickzackeinfassung. Diese Verzierungen sind oft völlig gleich denen von Szarvas. Allein das Merkwürdigste sind ringförmige Flaschen, wie sie in der frühen „gräcophönikischen" Eisenzeit Cyperns vorkommen.[3]) Eines dieser Stücke ist 24 Cm. hoch, schwarz mit weissen mehrstrichigen Querbändern und dazwischen abwechselnden weissen Punktgruppen und W-förmigen Figuren. Es hat unten eine kleine Standfläche, oben zwischen zwei Fadenhenkeln eine ovale Mündung. Das zweite Stück ist röthlich, 15·5 Cm. hoch und nur mit weissen Bändern verziert, die mit einem zackigen Stempel eingedrückt sind, sonst gleich dem vorigen. Thon, Technik und Verzierung ist so vollkommen gleich denen der übrigen Gefässe von Vučidol und Szarvas, dass nicht etwa an Import aus der Ferne gedacht werden kann. Besonders die kleinen Fadenhenkel und die mit einem zackigen Stempel eingedrückten Verzierungen kehren häufig wieder.

---

[1]) Die Funde kamen als Geschenk des Grundbesitzers Herrn H. Stubenvoll in das naturhistorische Hofmuseum zu Wien, und ich beschreibe dieselben nach den Originalen.

[2]) Räthselhaft ist eine 17·5 Cm. breite Thonscheibe mit radnabenförmigen, 2·2 Cm. hohen Kegeln zu beiden Seiten des Bohrloches.

[3]) Ohnefasch-Richter, Kypros etc. Taf. CL, Fig. 19, CCXVI, Fig. 31 (Kition). Ringförmige Gefässe finden sich schon in der Kupferbronzezeit Cyperns, l. c., CLII, 9 und CLXX, 9 e; sie stehen aber nicht vertical auf Basisflächen, sondern horizontal auf Füsschen und haben Bügelhenkel. Aehnlich sind die bemalten griechischen Gefässe in Ringform. Jahrb. des Inst., Anz. 1886, S. 148, Nr. 3039 und 1892, S. 162, Nr. 25.

Aehnliche Beziehungen zum Süden wie Lengyel zeigt der ausgedehnte alte Wohnplatz von Tordos (bei Broos im Marosthale, vgl. oben S. 215 ff.), dessen Keramik Tischler und Voss beschrieben haben. Das längst angekündigte Tafelwerk von Sophie v. Torma ist leider noch immer nicht erschienen. „Die äusserst mannigfachen Gefässe," sagt Tischler,[1]) „zeigen sich reich in textilem Stile decorirt, einzelne Felder sind mit kleinen Strichen oder Punkten bedeckt, ja es finden sich einzelne Böden, die direct durch eine aufgepresste Matte verziert sind. Neben diesen und vielen anderen gravirten Ornamenten treten aber auch farbige, gemalte auf: Zonen, Spiralen, schraffirte Dreiecke etc., meist dunkel violettbraun auf rothem Grunde. Ueberhaupt haben manche Gefässe eine schöne rothe Farbe, welche fast an die römische terra sigillata erinnert, der sie aber absolut fernestehen. Diese polychromen Scherben scheinen entschieden auf asiatischen Einfluss hinzudeuten, und es finden sich z. B. unter den Schliemann'schen Scherben von Hissarlik manche Analogien. Besonders weist die Volute auch nach dem Osten. Es tritt hier an einer und derselben Stelle der nämliche Dualismus zwischen bemalten und gravirten Gefässen auf, wie er sich getrennt bei den alten Gefässen Griechenlands und Italiens zeigt. Die Verwandtschaft mit den trojanischen Alterthümern findet sich noch mehrfach, so bei grossen durchbohrten Thonscheiben, die in ihrer Zeichnung viel Aehnlichkeit mit den kleineren Schliemann'schen Spinnwirteln aufweisen.[2]) Doch darf man die Analogie auch nicht zu weit treiben: es zeigen sich zwischen der Cultur des alten Troja und des nicht gar so weit entfernten Tordos immer noch bedeutende Verschiedenheiten. Wohl aber wird das tiefere Studium dieser dunklen Gebiete Osteuropas das Eindringen alter kleinasiatischer Cultur, die wahrscheinlich nicht durch Griechenland zu wandern brauchte, kennen lehren."

Eine ausführlichere Beschreibung der Keramik von Tordos und eine Vergleichung derselben mit den Thonfunden von Butmir lieferte Voss.[3]) Bei der ersteren findet er überwiegend die röthliche Farbe und scharfen Brand. Die bemalten Gefässe zeigen verschiedene Farben auf marmorglattem Grund. Unter den Mustern sind „Bandornamente" vorherrschend, meist punktirte Streifen mit Randlinien, gewöhnlich „Winkelbänder", d. h. glatte Zickzackfelder zwischen punktirten Dreiecken („Zwickeln", überaus ähnlich in Tordos und Butmir) und Aehnliches; seltener sind geradlinige — horizontale, senkrechte oder schräge — Bänder. Verticalstreifen sind nicht punktirt, sondern mit je einer Reihe schräger Stricheln ausgefüllt. Das erinnert an gewisse Topfmuster des Laibacher Moores[4]) und steht nicht ausser aller Beziehung zu den typischen Mustern der Schnurkeramik. Die in dieser Weise verzierten Gefässe sind nach Voss auch durch die technische Ausführung und die Thonpasta von den übrigen verschieden: die Wände dünner und von gleichmässigerer Stärke, die Thonmasse

[1]) Beiträge zur Kenntniss der Steinzeit in Ostpreussen (Schriften der phys.-ökon. Gesellsch. Königsberg 1882, XXIII, S. 38).

[2]) Vgl. oben S. 216.

[3]) „Siebenbürgische und bosnische Funde", Verhandl. Berliner Anthr. Gesellsch. 1895, S. 127.

[4]) Much, Atlas, Taf. XI, Fig. 3.

bräunlich und mit zahlreichen Quarzkörnern durchsetzt, die Oberfläche weniger geglättet. „Sie machen den Eindruck, als gehörten sie einer jüngeren Periode der Ansiedlung von Tordos an; weitere Anhaltspunkte hiefür sind aber nicht vorhanden.“ In anderer Anordnung finden sich solche Bänder auch auf Butmirscherben,[1]) und noch weiter südlich erscheinen derlei schmale gestrichelte Streifen sowohl in der aufgemalten wie in der eingeritzten Decoration des Dipylonstiles.[2]) Manche Scherben von Tordos zeigen dieselbe Rathlosigkeit einer ungeschickt nachbildenden Zeichnerhand gegenüber besseren Vorlagen, wie viele Fragmente von Butmir.[3]) Was den Töpfern an dem einen wie dem andern Orte geläufig war, verrathen Fragmente, wie Voss, l. c., Fig. 18, Butmir, Taf. VII, Fig. 12.

Ueber neolithische Band- und Schnurkeramik in Ungarn schrieb zuletzt Paul Reinecke.[4]) Die Topfscherben von Szentes, Comitat Csongrád (l. c., S. 292), enthalten merkwürdige Anklänge an den Mäander, der aber hier offenbar wieder entstellt und missverstanden, in allerlei schräge und gerade Elemente zerfallen ist.[5]) Auch auf den Topfscherben von Kishegy, Comitat Bereg,[6]) erscheinen schräge Mäandermotive neben anderen, gewöhnlicheren Bandmustern, z. B. dem punktirten Winkelband (l. c., Fig. 1). Das Wichtigste ist, dass diese spärlichen Reste wie die reichlichen Massen von Butmir aus rein neolithischen Fundschichten stammen.

Etwa 140 Km. nordnordwestlich von Broos liegt Számos-Ujvár im Comitat Szolnok-Doboka. In der Nähe dieser Stadt wurde bei Boncz-Nyires am südöstlichen Fusse des 545 M. hohen Dealu Ciuhi in der Nähe der Quellen des Valea Holczerági beim Suchen nach römischen Funden eine prähistorische Ansiedlung entdeckt.[7])

Die Funde sind zum Theil ganz typisch prähistorisch. Aus Stein sind durchbohrte Keulenknöpfe, Handmühlplatten, Quetsch- und Schlagwerkzeuge, Messerspähne. Ferner fanden sich Meissel aus Röhrenknochen, Thonsiebe, Wirtel und Netzbeschwerer aus Thon, Hüttenlehm, Hausthierknochen (vom Rind, Schaf, Schwein) und das Fragment eines Bronzewerkzeuges. Die Hauptmasse des Fundes bilden Topfscherben von Freihandgefässen ziegelrother, gelber, grauer, dunkelbrauner oder schwarzer Farbe.[8]) Einige derselben waren sehr

---

[1]) Taf. VI, Fig. 12 und 16.

[2]) S. z. B. Böhlau, Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 8f., Fig. 1, 2.

[3]) Vgl. Voss, l. c., S. 131f., Fig. 15—17 mit Butmir, Taf. VI, Fig. 9; Taf. VII, Fig. 13, 15.

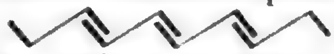
[4]) Arch. Értesitö XVI, 1896, S. 289–294 (mit Abbildungen).

[5]) Vgl. bes. Fig. 2, 3, 6, 8, 9, 11; ein plastischer Thierkopf, Fig. 10, ein Menschengesicht zwischen Strichmustern, Fig. 5.

[6]) L. c., S. 293, Fig. 5.

[7]) Andreas Orosz, A „Valea Holczerági“ Östelep Boncz-Nyires határán, Klausenburg 1895 (aus dem Anzeiger der Klausenburger wissensch. Gesellsch. XX[1], 1, S. 31ff.). Die Arbeit enthält ein deutsches Resumé, aber keine Abbildungen. Doch besitzt die prähistorische Sammlung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums eine Anzahl Gegenstände von diesem Fundort als Geschenk des Herrn k. u. k. Majors Josef Ornstein in Szamos-Ujvár.

[8]) Unter den nach Wien eingesendeten befinden sich auch solche von Drehscheibengefässen römischen Charakters (flache Tellerschalen, Henkelkrüge, Näpfe aus sehr fein geschlemmtem Thon); es sind also auch jüngere Funde an dieser Stelle gemacht worden.

grosse dickwandige Vorrathsgefässe, die zuweilen mit getupften Reliefleisten verziert waren. Viele andere waren dagegen sehr fein geformt (als bauchige, rothe oder schwarze Henkelschüsseln, Schalen und Näpfe) und merkwürdig reich verziert mit theils eingestochenen, theils eingestempelten Mustern, die mit einer weissen Masse ausgefüllt sind. Es ist Bandkeramik, welche neben einfachen geometrischen Motiven die Spirale und den Mäander verwendet. Einfache Muster sind schräg gestrichelte oder punktirte Horizontalbänder und Zickzackbänder aus zwei gegeneinander gestellten Reihen von Wolfszähnen. Die Spirale erscheint als punktirtes Band oder durch Furchen ausgedrückt, zwischen welchen die Kämme mit eingestochenen kleinen Kreisen besetzt sind. Als Mittelform zwischen Spirale und Mäander finden sich schräge Doppelhakenbänder (), zwischen welchen der Gefässgrund mit Linien gefüllt ist, welche entweder mit einem Rädchen oder mit einem gezähnten Stempel eingedrückt sind. Die Mäander sind theils schräg (noch halbe Spiralen), theils horizontal, aus Bändern, welche in der oben erwähnten Weise mit punktirten Stricheln gefüllt sind, hergestellt.

Diese siebenbürgische Bandkeramik ist höchst merkwürdig vorgeschritten und entwickelt, offenbar unter fremdem Einfluss. Wenn sie, wie man vermuthen darf, der Bronzezeit angehört, dann verräth sie neuerlich die starke Wirkung, welche Ungarn und seine Nebenländer am Beginne der Metallzeit von Südosten her erfahren haben. Mitteleuropa im engeren Sinne hat den Mäander erst in der Hallstattperiode, wahrscheinlich auf dem Wege über Italien, wo ihn die Villanovakeramik frühzeitig verwendet, kennen gelernt.

In Butmir sind Gräber bisher nicht aufgefunden worden. Hier herrschte, abgesehen von Reliefspiralen, an rothen und schwarzen Thongefässen vorwiegend die eingeschnittene geometrische Decoration ohne weisse Ausfüllung. Gezeichnet wurden mit Vorliebe Bänder von Spiralen, Rhomben, Zickzacklinien und schraffirten Dreiecken, die beiden letzteren Muster oft nicht in horizontaler, sondern in verticaler Anordnung, dann Schachbrettmuster u. dgl. Obwohl die Muster an demselben Gefässe häufig in verticaler oder horizontaler Richtung wechseln, ist Verbindung der Spiraldecoration mit der geradlinigen doch sehr selten und beschränkt sich auf Felderfüllung mit der letzteren bei einigen Spiralmustern. Dies ist ein Hinweis darauf, dass beide Decorationsweisen ursprünglich getrennt waren. Auch in Griechenland finden sich im Zeitalter der mykenischen Kuppelgräber Combinationen des Spiralornamentes mit der geradlinigen geometrischen Decoration, z. B. an den Halbsäulen vom Portal des Atreusschatzhauses der Unterstadt von Mykene.[1]) Die Ornamentik der Thongefässe von Butmir habe ich in dem Werke „Die neolithische Station von Butmir“, Ausgrabungen des Jahres 1893, S. 20 ff., ausführlich beschrieben und brauche hier nicht weiter auf dieselben einzugehen.

[1]) Nebeneinandergehen der geradlinigen geometrischen Decoration und der fortlaufenden Spirale findet sich als Ausnahme auf einem gravirten Beincylinder der bronzezeitlichen Terramara von Montale. (Montelius, Civ prim. I, B, Taf. 19, Fig. 17, an beiden Enden und in der Mitte des Knochenstückes sind Punktreihen dazwischen, oben eine Spiralreihe, unten ein gestricheltes Zickzackband.)

Eine Reihe bemerkenswerther Details zeigen die Abbildungen auf Taf. VI. In scharf ausgeschnittenem Relief, wie es die mykenischen Grabstelen charakterisirt, sind die Spiralen Fig. 7 gehalten. Etwas flacher und rundlich anschwellend ist das Relief der Spiralen Fig. 3; es erinnert an die erhabenen Spiralen steinerner Gefässe von den griechischen Inseln.[1]) Dies ist das schönste Stück, und man entschliesst sich nur schwer, dasselbe für ein locales Fabrikat zu halten. Noch flacher ist das Relief bei Fig. 8 und den dünneren Spiralbändern Fig. 4—6. Bei Fig. 6 sieht man, wie diese Reliefspiralen ausgeführt wurden. Der Töpfer bildete zuerst Reihen erhabener Scheibchen, welche tangential miteinander verbunden waren; dann erst modellirte er dieselben als Spiralen, was er an dem citirten Stücke in zwei Reihen versäumte. Stücke wie Fig. 11 und 13 bilden den Uebergang zu den blos vertieften Spiralen (Fig. 1, 2, 9, 17, 18). Bei Fig. 2 ist durch tiefe Einschnitte um die Scheiben und neben den Tangenten auf Reliefwirkung hingearbeitet. Fig. 1 und 9 zeigen Ausfüllung des Grundes im Stil der Bandkeramik; Fig. 12 ist ein rohes Miniaturgefäss mit nachgeahmter Spiraldecoration. Rohe oder misslungene Nachahmungen von Spiralen[2]) oder Spiralbänder mit bandkeramisch gefüllten Windungen finden sich so zahlreich, dass man die oben genannten Stücke als Auslese des Allerbesten bezeichnen darf. Wenn all' das local ist, so hat Mittelbosnien neolithische Töpfer von höchst verschiedener Qualität besessen. Den Uebergang zum geradlinigen Ornament bilden allerlei Bogenmuster, wie Fig. 14, ein sicher locales Miniaturtöpfchen (vgl. Butmir II, Taf. IX), in welchem man deutlich erkennt, wie die Spiralornamentik ihren Einfluss auf die geradlinigen Muster übte. Auch die letzteren sind, wie ein Vergleich zwischen Fig. 15 und Fig. 16 lehrt, in sehr verschiedener Weise ausgeführt, und man erhält durchaus nicht den Eindruck von Originalität in der Erfindung oder Reinheit in der Ueberlieferung. Ich nannte die Bandverzierungen von Butmir eine „offenbar degenerirte Decoration", sprach von „barbarischem Unverständniss" in der Ausführung und vermuthete in ihr „die Nachahmung aufgemalter Muster, wobei der Abstich zwischen Grund- und Deckfarbe durch Punktirung oder Strichelung einzelner Theile des Systems nachgebildet werden soll". A. Götze[3]) hat dieser Auffassung beigestimmt und findet ebenfalls, dass „die bandartigen Motive nicht als Bedeckung einer Fläche wirken, wie z. B. die geometrischen Muster der Schnurkeramik, sondern als aufliegende Bänder, wie sie der Technik des Malens entsprechen". Er erinnert auch daran, dass gewisse Bandornamente Thüringens zwar nicht mit Farbe, aber mit Thon, d. h. plastisch aufgelegt sind, ebenfalls eine Art „pâte sur pâte", die einer jüngeren Epoche der keramischen Entwicklung angehört. Wenn Götze (l. c.) ferner meint, dass es „hoffentlich bald gelingen werde, von Butmir eine feste Brücke nach dem Orient herzustellen", so glauben wir die Spuren einer solchen Verbindung hier nachgewiesen zu haben.

---

[1]) Melos und Amorgos, s. Tsuntas und Manatt, The Mycenaean age, S. 259f., Fig. 133, 134.

[2]) Vgl. Butmir II, Taf. VIII.

[3]) „Neolithische Fragen", Globus LXVIII, Nr. 6.

In anderen bandkeramischen Stationen, wie in den Pfahlbauten des Laibacher Moores, fehlt die Spirale völlig. An ihrer Stelle finden sich concentrische kreis- und halbkreisförmige Muster. Die Keramik des Pfahlbaues im Mondsee[1]) steht der von Butmir näher als die des Laibacher Moores, ist aber ärmer an Motiven. Die Spirale erscheint hier ebenso selten rein, in gestrichelten Bändern (Much, Kupferzeit[2], S. 34, Fig. 33), wie als „geknickte Spiralkette" (ebenda S. 34, Fig. 34) oder in Schlingenform (ebenda S. 33, Fig. 32). In der letzteren eigenthümlichen Ausführung findet sie sich ganz ebenso auf einem vogelförmigen Gefäss aus Parasolia, Cypern (Ohnefalsch-Richter, Kypros u. s. w., Taf. CCXVI, Fig. 9), was als neues Moment zu den von Much bemerkten Uebereinstimmungen zwischen der kyprischen und der Mondsee-Keramik hinzuzunehmen ist (vgl. oben S. 266). Die Verzierungen der Thongefässe aus dem Laibacher Moor s. Taf. VII[2]) sind von der in Butmir herrschenden Decoration auch sonst verschieden. Sie haben, wie die Töpfe aus dem Mondsee, häufig weisse Einlagen, die in Butmir fehlen. Wesentlicher sind die Unterschiede in den Systemen selbst, welche auf ungleiche Vorlagen schliessen lassen.

Verziert sind in Laibach meist napfförmige, kleine oder mittelgrosse, henkellose, ein- oder zweihenklige Gefässe, dann Fussschalen und andere Formen. Die Ornamente lassen sich leicht in Gruppen sondern. Es finden sich: Horizontalbänder, zwischen welchen Gruppen von Verticalstrichen metopenartige Streifen bilden (Taf. VII, Fig. 3; 9; 10[3]). Ferner: Zickzackbänder, sowohl als Hauptmotiv (Taf. VII. Fig. 2; 6; 8; 11[4]) als auch in secundärer Anwendung als Einfassung oder Ausfüllung verschiedener Muster (Taf. VII, Fig. 1; 5—7; 10; 11;[5]) Quadrate und Rhomben mit diagonal oder fensterartig eingesetzten Kreuzen (l. c., Fig. 12[6]) oder ohne solche Einsätze.[7]) Sie erscheinen einzeln oder in Reihen, mit den Ecken zusammenstossend, was zuweilen misslingt (l. c., Fig. 2.[8]) Weiter finden sich Kreuze, deren Arme quadratische Felder bilden, mit einem ebensolchen Mittelfeld, in das ein liegendes kleines Kreuz eingezeichnet ist (l. c., Fig. 4;[9]) Kreise mit schrägem Kreuz (l. c., Fig. 5[10]) oder mit drei übereinander gezeichneten Figuren eines stehenden Kreuzes, eines schrägen und eines aufrechten Quadrates (l. c., Fig. 1.[11]) Diese letzteren Motive sind Füllungen metopenartiger Felder zwischen Verticalstrichgruppen. Auf einem zweihenkligen Näpfchen (l. c., Fig. 3[12]) sind die verticalen Liniengruppen von Punkten eingefasst, und an zwei Stellen, neben den Henkeln, enthalten sie senkrechte, aus kurzen Strichen und liegenden Kreuzen gebildete Bänder, die an ein oben erwähntes schnurkeramisches Motiv erinnern, welches sich an einem Dipylongefäss wiederfindet.

Die Ornamentik des Pfahlbaues im Laibacher Moor steht künstlerisch um ein beträchtliches Stück höher als die von Butmir. Da finden sich keine groben Missverständnisse, welche an so kleinen Gefässen auch am doppelt unrechten

[1]) Much, „Atlas", Taf. XV. Kupferzeit[2] S. 33 ff. S. 150 f.
[2]) L. c., Taf. XI. [3]) L. c., Fig. 3, 6, 9. [4]) L. c., Fig. 1, 4, 8, 10.
[5]) L. c., Fig. 1, 2, 5, 9, 10, 11, 14. [6]) L. c., Fig. 5, 8. [7]) L. c., Fig. 5.
[8]) L. c., Fig. 8. [9]) L. c., Fig. 7. [10]) L. c., Fig. 14. [11]) L. c., Fig. 2.
[12]) L. c., Fig. 6.

Ort gewesen wären; ja nicht einmal Wiederholungen sind zu constatiren. Mit Recht spricht E. v. Sacken[1]) von einer „Mannigfaltigkeit der Combination, welche der Phantasie und dem Geschmack der alten Pfahlbaubewohner alle Ehre macht. . . . Unter den mehr als dreissig verzierten Gefässen, die ganz oder in Bruchstücken vorkommen, finden sich nicht zwei gleiche, kaum ähnliche. . . . Man darf behaupten, dass keine bisher bekannte Fundstelle von Stein- und Knochenwerkzeugen so feine und zart verzierte Gefässe lieferte, die einen so entwickelten Formensinn bekunden wie der Laibacher Pfahlbau."

Aehnlich urtheilt über die Keramik dieses Pfahlbaues Otto Tischler.[2]) „Die Thongefässe," sagt er, „sind unbedingt die schönsten, reichsten und mannigfaltigsten unter allen von ähnlichen Niederlassungen; es ist nur zu bedauern, dass so wenige davon publicirt sind. Ueberhaupt ist es ein wunderbarer Umstand, dass gerade die Gefässe dieser frühesten Periode überall so ungemein geschmackvoll decorirt sind. Dieselben sind hier auf das Reichste mit gezogenen und eingestochenen Linien bedeckt und dazu mit anderen geometrischen Mustern, wie Quadraten, Kreuzen, welche wiederum mit anderen Zeichnungen ausgefüllt und verschiedenartig schraffirt sind. Besonders interessant sind Darstellungen von Thieren und menschlichen Figuren aus Thon,[3]) welch letztere ähnliche Decorationen, isolirte Quadrate, schraffirte Dreiecke etc. wie die Gefässe tragen. Es ist aber unverkennbar, dass bei den Figuren eine Darstellung der Bekleidung beabsichtigt ist, und dass die Zeichnungen Bänder, Schnüre und grössere, vielleicht buntfarbige aufgenähte Verzierungen bedeuten sollen. Es ergibt sich daher hier besonders schön die Bestätigung des alten Semper'schen Satzes, dass die älteste Verzierung der Thongefässe eine Uebertragung von Motiven der Textilkunst ist."

Dennoch wird man, wie die Dinge heute zu betrachten sind, den alten Pfahlbauern die Ehre der Erfindung jener Muster nicht ungeschmälert einräumen dürfen. Wenn wir uns nicht sehr irren, ist von vorneherein der localen Arbeit an einem doch sonst unbedeutenden Platze nicht jene selbstständige künstlerische Bedeutung beizumessen. Wir setzen den Werth solcher Funde vielmehr in die Reinheit der Ueberlieferung als in die Originalität der Erfindung, und unter diesem Gesichtspunkte erscheint uns die Keramik des Laibacher Pfahlbaues kunstgeschichtlich viel bedeutender als unter jenem anderen. Wenn die Keramik von Butmir eine, vielleicht zwei Quellen ornamentaler Kunstformen der älteren „ägäischen" Periode repräsentirt, so vertritt die Keramik des Laibacher Moores wieder eine andere Quelle solcher Formen. Das Material ist zu lückenhaft, um die Zusammenhänge mit Sicherheit zu erkennen. Auch ist hier nicht der Ort zu einer weitwendigen Untersuchung über die Genealogie der geometrischen Ornamentsysteme. Nur ein Paar Beispiele mögen angeführt werden.

---

[1]) Mitth. der k. k. Central-Commission, N. F. II, 1876, S. 30.

[2]) Beiträge zur Kenntniss der Steinzeit in Ostpreussen. (Schriften der phys.-ökon. Gesellsch., Königsberg 1882, XXIII, S. 37.)

[3]) Siehe oben S. 237 f.

Auf einem im Dipylonstil verzierten, aber in Anlehnung an die Ritztechnik nicht mit vollen, sondern schraffirten Bändern bemalten Becher des athenischen Nationalmuseums[1]) finden sich in metopenartigen Feldern dieselben vertical gestellten Zickzacklinien wie auf Butmirscherben (Die neolith. Station von Butmir Taf. VI, Fig. 2, 7), daneben aber Treppenmuster, wie sie dem Dipylonstil sonst nicht eigenthümlich sind, dagegen im oberitalischen Villanovastil häufig vorkommen. Gewisse Verzierungen auf Laibacher Thongefässen,[2]) die auch in der Form an die „Amphoren" der Schnurkeramik erinnern, sind trotz der abweichenden technischen Ausführung geradezu identisch mit den einfachsten und gewöhnlichsten schnurkeramischen Motiven.[3]) Sie scheinen mir zu beweisen, dass auch im Gebiete der Bandkeramik schnurkeramische Motive als die älteren und ursprünglicheren der ganzen Entwicklung zu Grunde liegen. Andere Motive an Laibacher Töpfen — die mit Kreuzen gefüllten Quadrate[4]) — zeigen nahe Verwandtschaft mit der Villanovadecoration Italiens, welche nach der Zeit und anderen Umständen auf ein griechisches Ornamentsystem zurückzuführen ist.[5])

So können wir den Ornamenten der neolithischen Keramik Laibachs zwar mit Rücksicht auf ihr hohes Alter (vermuthlich erste Hälfte des zweiten Jahrtausends) eine hervorragende Stelle in der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung einräumen, sie aber nicht als Vertreter eines Ursprungsortes geometrischer Kunstformen ansehen. Wir folgern vielmehr, dass schon in der älteren Metallzeit des Südens, die noch mit der mitteleuropäischen Steinzeit gleichalterig ist, eine ganze Reihe local ausgebildeter geometrischer Systeme vorhanden gewesen sein müsse.

2. Die Bronzen.

Die ältesten keramischen Funde haben den doppelten Vorzug, dass sie zum grossen Theile schon die neolithische Periode illustriren, und dass sie ausnahmslos als — mehr oder minder — locale, nicht auf Handelswegen verbreitete Erzeugnisse gelten können. Die zweite grosse Gruppe geometrisch verzierter Arbeiten aus dem zweiten Jahrtausend vor Christo sind die **Bronzen**. Die ältesten Kupfersachen, welche theilweise mit der jüngeren Steinzeit, theilweise mit der älteren Bronzezeit chronologisch zusammenfallen, kommen hier nicht in Betracht, weil sie fast immer jeglichen Ornamentes entbehren. Auch darin sind sie den Steinwerkzeugen ähnlich, welchen sie sich nach Zeit und Form anschliessen.

[1]) Böhlau, Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 8, Fig. 1.

[2]) Much, „Atlas", Taf. XI, Fig. 3; vgl. 6.

[3]) Vgl. Götze, Taf. I, Fig. 1.

[4]) Much, l. c., Fig. 5, 8.

[5]) Vgl. auch das Kreuzmuster Laibachs, l. c., Fig. 7, mit dem von ähnlichen Kreuzen erfüllten Bande eines eimerförmigen Thongefässes aus der Gräberstufe Arnoaldi-Bologna, Böhlau, l. c., S. 14, Fig. 5. Virchow fand sich angesichts der Laibacher Keramik durch „gewisse Einritzungen wie schiefe Fenster an etruskisches Geräth aus Mittel- und Süditalien erinnert", Zeitschrift für Ethnol., Verhandl. 1887, S. 550.

Die Bronzen sind ihrer Natur nach eine jüngere Gruppe als die Mehrzahl der bisher betrachteten Thongefässe. Ueberdies sind die ältesten Bronzen, welche die Metallzeit inauguriren, gleich den Kupfersachen, unverziert. Von den verzierten, noch nicht mit Eisenfunden zusammen auftretenden Bronzen gehört wieder nur ein Theil dem zweiten Jahrtausend vor Christo an, da die reine Bronzezeit in vielen Ländern Europas — namentlich in Ungarn, der Schweiz, Norddeutschland, Skandinavien und Grossbritannien — bis um die Mitte des letzten Jahrtausends vor Christo gedauert hat. In meinem Buche „Die Urgeschichte des Menschen“ (Wien 1893, S. 360 ff.) habe ich den Zusammenhang dieser Thatsache mit der verticalen und horizontalen Gliederung unseres Continents, sowie mit der Lage und Weltstellung der einzelnen Länderräume desselben darzustellen gesucht. Für diese allgemeinen Verhältnisse muss ich auf jenes Buch verweisen. Die jüngere Bronzezeit der „entwicklungsreichen Bronzeprovinzen“, wie ich jene Länder genannt habe, soll aber nicht den Gegenstand der unmittelbar folgenden Darstellung bilden; wir werden sie vielmehr im Anschluss an die Darstellung der ersten Eisenzeit in den südlichen und mittleren Theilen Europas betrachten.

Die ältesten Bronzen sind durch den Handel verbreitet worden und waren unverziert. In Folge ihrer Güte und Schönheit steigerte sich rasch die Nachfrage, und an vielen Orten entstanden Erzeugungsstätten dieser gesuchten Artikel. In diesen Fabriken musste man bald darauf verfallen, den Werth der Stücke durch Verzierungen zu erhöhen, und man darf sagen, dass auch die ältesten verzierten Bronzen in den meisten Theilen Europas von Aussen eingeführt wurden. Allein wie der Import überhaupt durch die Anlage eigener Gusswerkstätten überall mehr und mehr eingeschränkt wurde, so folgte auch in der Decoration die locale Industrie dem von Aussen gegebenen Beispiele, ja sie überbot das letztere in vielen Ländern durch die Ausbildung eines einheimischen Bronzestils, der in den Formen und Verzierungen der Geräthe und Schmucksachen eigene Bahnen wandelte. Die Bronzestilarten Mittel- und Nordeuropas sind ein unvergängliches Zeugniss für den hohen Werth, welchen man jenem neuen culturfördernden Material, dem ersten wirklichen Culturmetalle, beilegte. Die liebevolle Verzierung der selbsterzeugten Bronzen, worin Skandinavien fast alle übrigen Länder Europas übertrifft, entspricht nicht nur der langen Dauer der eisenfreien Bronzezeit in den entlegeneren Culturgebieten Europas (denn gerade in der älteren Bronzezeit finden sich zum Theil die feinsten und mühevollsten Gravirungen), sondern auch der mächtigen, dankbaren und innigen Aneignung, deren Gegenstand dieses Metall bei unseren Altvordern geworden ist. Die alten Europäer unterscheiden sich darin wesentlich von anderen Naturvölkern, denen nach langer vormetallischer Culturstufe in jüngerer Zeit Metallschätze von Aussen zugebracht wurden. Sie unterscheiden sich darin aber auch von jenen Culturvölkern, welche zuerst selbstthätig oder frühzeitig die Bronze kennen lernten. Im Süden und Südosten, in Griechenland, Aegypten, Vorderasien ist — abgesehen von verhältnissmässig wenigen und nicht sehr alten Prachtstücken — ganz wie in Mexico und Peru, auf Gussbronzen ein weit geringeres Mass nachträglicher Verzierungen aufgewendet

worden. Dies entspricht einer reicheren, mehrseitigen Entfaltung der Cultur in jenen günstig gelegenen und ausgestatteten Ländern, einem grösseren Reichthum an Dauerstoffen, die zur Anbringung von Ornamenten geeignet waren. Namentlich der Stein ist hier zu nennen. Im reicheren Haushalt jener Menschen hat die Bronze nicht ganz die gleiche Rolle gespielt wie bei den Nordvölkern Europas. Die zahlreichen und reichverzierten Bronzen Mittel- und Nordeuropas sind also in gewissem Sinne Zeugnisse für eine hoffnungsvolle Energie, aber auch für die Armuth der Cultur in diesen Gebieten.

Die Frage nach der Herkunft der ältesten Bronzen ist noch ungelöst; auch werden sehr frühe schon verschiedene Wege den Absatz dieser Producte vermittelt haben. Wenn wir aber auch die Urheimat der Bronze nicht kennen, so mag es uns doch genügen zu wissen, dass jene in Europa nicht gesucht werden darf.[1]) Die ältesten Bronzegiesser sassen vermuthlich irgendwo in Asien, wahrscheinlich in Mesopotamien, und von hier aus mögen die Völker der alten Welt in einem weiten Kreise mit der neuen Erfindung vertraut gemacht worden sein. Westsibirien, Europa, vielleicht auch Aegypten, dürften hierin dem Zweiströmelande tributär gewesen sein. Flinders Petrie's Entdeckungen in Kahun beweisen, dass schon in der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends Bronzegiessereien in den kleinsten Städten Aegyptens bestanden.[2]) Um diese Zeit steckte ganz Europa noch tief in der „neolithischen Periode“. An einem Punkte wie Troja kannte man die Bronze um 2000 v. Chr. sicher schon geraume Zeit. Auf dem griechischen Festland dürfte um diese letztere Zeit vom Metalle (Kupfer?) neben dem Stein nur erst sparsamer Gebrauch gemacht worden sein. Etwas früher werden sich die Inseln von der Alleinherrschaft des Steines emancipirt haben. Die Kupferinsel Cypern hat gewiss dabei mitgewirkt, dass die Bronzecultur im Gebiete zwischen Asien und Europa frühe Verbreitung fand und allmälig auch nach dem letzteren Continent hinübergriff. Welche Rolle dabei die Zinnerze Westeuropas gespielt haben, ist noch unaufgeklärt; man weiss nicht, von welcher Zeit an dieses später so wichtige Vorkommen für den Welthandel ausgebeutet wurde. Es ist nicht wahrscheinlich, dass man in Britannien das Zinn selbstständig in grösserem Umfange gewinnen und mit dem Kupfer legiren lernte. Vielleicht verwendete man das Zinn zuerst in bescheidenem Masse zu Schmucksachen, bis fremde Händler, die etwa des Bernsteins wegen zur See nach den Küsten Südenglands kamen, dieses Vorkommen kennen lernten und seine weitere Ausbeutung veranlassten. John Evans[3]) weist darauf hin, dass Grossbritannien ziemlich zahlreiche Flachcelte besitzt, dass aber keiner darunter die Form des Steinbeiles zeigt und somit als directe Nachahmung eines solchen angesehen werden könnte, wie es erwartet werden müsste

---

[1]) Die Lehre L. Wilser's, welcher („Ausland“ 1890, S. 190) die europäische Bronzeindustrie aus dem Norden unseres Continents ihren Ausgang nehmen lässt, hat gerade noch gefehlt, um den Kreis aller möglichen Bronzeursprungstheorien zu schliessen. Gegen jene Hypothese hat sich unter Anderem Naue, Bronzezeit in Oberbayern, S. 255, Anm. 2, mit triftigen Einwendungen ausgesprochen.

[2]) Flinders Petrie, „Kahun, Gurob and Hawara“, S. 29.

[3]) L'âge du bronze, S. 522.

in einem Lande, wo die Benützung des Metalls zur Herstellung solcher Werkzeuge ihren Ursprung genommen hätte. Allerdings aber nehmen die Flachbeile Grossbritanniens und Irlands durch ihre häufigen und eigenartigen Verzierungen (vgl. Evans, l. c., S. 72, Fig. 39—43) eine gewisse Sonderstellung ein. Diese ältesten Bronzebeile zeigen hier einen Schmuck, der anderwärts, mit Ausnahme gewisser Gebiete Skandinaviens, durchaus nicht vorkommt. Es ist möglich, dass zuerst fremde Händler solche verzierte Beile einführten, um mit der von der Natur begünstigten einheimischen Industrie kräftiger zu concurriren. Wie sich die letztere theils selbstständig entwickelt, theils importirte Typen imitirt hat, ist in J. Evans' Werke über die Bronzezeit Grossbritanniens und Irlands ausführlich dargestellt.

Man ist heute ziemlich allgemein der Ueberzeugung, dass es der Handel war, welcher den europäischen Völkern die erste Kenntniss der Bronze gebracht hat. Man denkt nicht mehr, dass die Bronze mit einer neuen Bevölkerung — den Kelten oder den Germanen — in Europa eingezogen sei; man huldigt aber auch nicht mehr den Ansichten Nilsson's, welcher die Ausbreitung der Bronze auf den phönikischen Handel zurückführte, oder Lindenschmit's und Wiberg's, welche diesen Erfolg dem Handel der Etrusker zugeschrieben haben. Es wird vielmehr ziemlich allgemein angenommen, dass die Völker Europas zwar die erste Kenntniss der Bronze von Auswärts erhielten, dass sie aber in der Behandlung dieses Metalles sehr bald selbstständig wurden. Montelius, der sich unter allen Prähistorikern der Gegenwart am gründlichsten mit dem Ursprunge der Bronzecultur beschäftigt hat, vertritt die Idee, dass sich die Kenntniss der Bronze allmälig von Asien über Europa verbreitet habe. Er glaubt, dass der eigentlichen Bronzezeit überall, im Orient wie in Europa, ein Kupferalter vorhergegangen und dass im Orient die Verbesserung des Kupfers durch einen Zusatz von Zinn erfunden worden sei. Gestützt auf Beziehungen, welche schon in der jüngeren Steinzeit zwischen Westeuropa und Skandinavien bestehen und welche durch merkwürdige Uebereinstimmungen auch für die ältere Bronzezeit bezeugt sind,[1]) nimmt Montelius jedoch an, dass Nordeuropa vom Westen her die Kenntniss des Kupfers und der Bronze erhalten habe. Andererseits verkennt er nicht, dass der Norden durch Handelsbeziehungen, die schon vor dem Beginne der Metallzeit angesponnen wurden, quer durch den Continent auch mit den Ländern am Mittelmeere verbunden war und auf diesem Wege den Einfluss der höchstentwickelten Culturgebiete jener Zeit genoss. Die Bernsteinhandelsstrasse von der Westküste Jütlands entlang der Elbe und Moldau, dann längs der Zuflüsse der Donau nach der Nordküste der Adria findet er „von der Natur wunderbar vorgezeichnet".

---

[1]) In Dänemark und dem südlichen Schweden finden sich Flachbeile mit Randleisten, welche in Form und Verzierung auffallend mit englischen und schottischen Exemplaren übereinstimmen. Die gravirten Verzierungen dieser Beile bestehen in Fischgrätenmustern neben den Randleisten, horizontalen Reihen dichter kurzer Verticalstriche über dem Beilkörper und Wolfszähnen längs der Schneide. (Montelius, Temps préhist., S. 58, Fig. 59.) Vgl. Evans, L'âge du bronze de la Grande Brétagne, S. 48 ff. und S. 70 ff.

Mitteleuropa erhielt das Kupfer nach Montelius aus Cypern und anderen Gegenden des Orients. Das bezeugen die in Ungarn und der Schweiz gefundenen Kupferdolche kyprischer Form. Andere merkwürdige Uebereinstimmungen ältester metalltechnischer Formen verknüpfen Italien, Oesterreich, Norddeutschland und Skandinavien,[1]) oder Ungarn, Norddeutschland und Schweden.[2]) So sind gewisse schöne Hammerbeile mit Stielloch, charakteristisch für die Bronzezeit Ungarns. Einige fein gearbeitete Stücke solcher Form stammen auch aus Böhmen und Norddeutschland, und in der Localindustrie der älteren Bronzezeit Skandinaviens erlangte dieser Typus einen hohen Grad stilistischer Vollendung.[3]) Da finden wir die Klinge reich verziert mit den typischen Spiralreihen der älteren nordischen Bronzezeit; das hammerförmige Ende ist dicht bedeckt mit geometrischen Mustern. In Ungarn ist dagegen die Stammform dieser Streitaxt, wenn sie aus einem sicher alten Depôt stammt, ganz unverziert;[4]) erst in jüngerer Zeit wird dieselbe auch hier Trägerin einer reichen und eigenthümlichen Decoration. Sophus Müller nennt diesen Typus[5]) als ersten unter denen, welche von einem ältesten metallzeitlichen Verkehr zwischen dem Süden und Norden in östlichen Länderstrichen Zeugniss geben. Nach Westen geht derselbe nicht weiter als bis an den Lech und Regensburg. „Im ganzen westlichen Deutschland, Frankreich, England kommen ähnliche Aexte ebensowenig vor wie in Italien.“

Einen ähnlichen, wenn auch im Einzelnen etwas abweichenden Hergang zeigt die Geschichte der Fibel. Dieses in jüngerer Zeit so reichverzierte Schmuck- und Trachtstück ist ein Kind des Südens, das im Norden adoptirt wurde und dort eine eigene Entwicklung fand. Es wird jetzt nicht mehr bezweifelt, dass die der modernen Sicherheitsnadel entsprechende Spange „ad arco di violino“, wie sie aus Italien und Griechenland vorliegt, die Stammform aller übrigen Fibeln sei. Dieser Urtypus reicht in Mitteleuropa bis zur Donau (Gemeinlebarn, Wieselburg), und hier beginnt auch schon die daraus entwickelte Fibel der älteren Bronzezeit Norddeutschlands und Skandinaviens. Die letztere, welche in Gemeinlebarn an der Donau neben der ersteren vorkommt, unterscheidet sich von dieser dadurch, dass sie regelmässig aus zwei Stücken besteht, indem die Nadel separat gearbeitet ist. Durch diesen Unterschied charakterisirt sich die nordische Bronzezeitfibel als eine von der ältesten griechischen und

---

[1]) Vgl. die bei Montelius, Temps préhist., Taf. VII, aus der ältesten Metallzeit Skandinaviens abgebildeten gemeineuropäischen Dolche, Beile, Ringe etc.

[2]) Im südlichen Schweden fanden sich ausgesprochen ungarische Typen von kupfernen Flachbeilen und Hammeräxten. Die Form der letzteren kehrt auch in einigen Steinhämmern aus dem Attersee und dem südlichen Schweden wieder. Da solche Steinbeile in Dänemark nicht vorkommen, denkt Montelius, dass vielleicht schon damals directe Beziehungen zwischen Südschweden und dem Lande an der Odermündung bestanden.

[3]) Montelius, l. c., S. 62, Fig. 65.

[4]) Vgl. z. B. das Exemplar aus dem Depôtfund von Rakos-Palota bei Pest, Hampel, Alterthümer der Bronzezeit, Taf. LXXXVI, Fig. 1. Diese Bronzen, darunter ein typisches Armband mit augenförmigem Ornament (l. c., Fig. 3), lagen in einer Amphora mit halbkreisförmig ausgeschnittenen Henkeln.

[5]) Die nordische Bronzezeit und deren Periodentheilung, S. 64, Anm. 2.

italischen Fibel abgeleitete Form. Die „griechisch-italischen" Fibeln von Gemeinlebarn sind unverziert, die „nordischen" Fibeln desselben Fundortes haben blattförmige Bügel mit gravirten Ornamenten: schräggestrichelten Bändern als Randbordure und concentrischen Halbkreisen als Innendecoration.

Zu den ältesten geometrisch verzierten Bronzen, die über ausgedehnte Theile Europas durch den Handel verbreitet wurden, gehören gewisse schöne Dolche mit dreieckiger Klinge und angenietetem, cylindrischem, unten halbrund ausgeschnittenem Griff.[1]) Das als Beispiel dieser Gattung in Figur 102[2]) abgebildete Stück stammt aus der Gegend von Landeck in Tirol. Die gravirten geometrischen Verzierungen dieser Dolche befinden sich im Mittelfeld der Klinge und namentlich an der Basis derselben, unterhalb des halbkreisförmigen Griffausschnittes. Es sind gegitterte Sparren, Zickzacklinien, schraffirte Dreiecksreihen und Rautenketten, sowie schräg gestrichelte Bänder, welche in jenem Ausschnitt gegeneinander gestellte mehrfache rechte Winkel bilden und einem Mäandermuster entlehnt scheinen. Auf den Griffen finden sich zuweilen Reihen concentrischer Halbkreise beiderseits vertical herablaufend. Die Motive unterscheiden sich also nicht wesentlich von denen der Bandkeramik; bemerkenswerth ist das Fehlen des Spiralornamentes, wodurch auf eine westliche Quelle hingewiesen wird, etwa nach Italien, wo das Spiralornament erst in der ersten Eisenzeit häufiger Anwendung fand. Viele Exemplare dieses Typus stammen thatsächlich aus Italien, wo sie jedoch mehr in Einzel- oder Depôtfunden als in Ansiedlungs- oder Gräberschichten vorkommen. Für die Geschichte des Typus ist ein unteritalischer Depôtfund von Wichtigkeit, der in Lonato Aprutino (Abbruzzen) gemacht wurde. Aus diesem Funde gelangten Stücke in das Museum zu Neapel, andere, mit dem Fundvermerk „aus dem Königreich Neapel" in die Museen zu Turin und Paris. Eine Klinge stammt nach Undset aus Apulien, ein ganzes Stück aus Sicilien, ein gleiches aus Griechenland. Es war offenbar nicht Jedermanns Sache, eine dieser schönen Waffen zu besitzen. Undset nimmt an, dass sie durch Import aus dem Süden (Sicilien? Campanien?) nach Mittel- und Nordeuropa gelangt seien. Die unter-



Fig. 102. Bronzedolch aus Perjen bei Landeck, Tirol, $^{2}/_{3}$ nat. Gr.

[1]) Vgl. die Abbildungen in Mortillet's Musée préhist., Taf. LXVIII, Fig. 701—703 (aus Toscana, Oberitalien, Frankreich). Ferner: Undset, „Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke, III. Die ältesten Schwertformen," Zeitschr. für Ethnol. 1890, S. 22.

[2]) Nach Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, Sitzungsber. S. 96, Fig. 57.

italischen Stücke und namentlich Funde ähnlicher Dolche in Spanien, wie auch das häufige Vorkommen des Typus in Depôtfunden und vergrabenen Handelsvorräthen in Italien[1]) und weiter nördlich, beweisen ihm, dass man an eine gemeinsame Bezugsquelle und an ausgedehnte Handelsbeziehungen denken müsse.

Montelius setzt diese Dolche für Mittel- und Oberitalien neben schlanken unverzierten Randleistenbeilen und glatten offenen Halsringen als typische Stücke in den ältesten, unmittelbar auf die Kupferstufe folgenden Abschnitt der Bronzezeit.[2]) Da sich aber in Norddeutschland solche dreieckige Dolche von italischem Typus zuweilen in Gesellschaft von Bronzen einheimischer Arbeit finden, folgert er,[3]) dass das Bronzealter in Norddeutschland schon einige Zeit gedauert haben müsse, ehe der Handel solche verzierte Waffen italischer Provenienz nach Mitteleuropa brachte.

Mit Recht bekämpfte Montelius[4]) die Meinung, dass es nur in Ober- und vielleicht in Mittelitalien eine Bronzezeit gegeben habe, nicht aber auch in Unteritalien. Er ist der Ueberzeugung, dass eine solche Periode auf der ganzen Halbinsel und auf den Inseln (Sicilien und Sardinien) nachzuweisen sei. Für Sicilien lehren dies Orsi's Untersuchungen[5]), für Sardinien ist es ebenfalls nahezu sicher. Jene ältere Annahme beruht auf der überwundenen Voraussetzung, dass die Bronzecultur mit einwandernden Stämmen von Norden her nach Italien gekommen und nicht bis in den Süden des Landes vorgedrungen sei. Dagegen vertritt Montelius den von vorneherein besser fundirten Gedanken, dass auch in Italien die Bronzecultur ihren Weg von Süd nach Nord genommen habe. Leider ist Campanien lange nicht so gründlich erforscht wie die Poebene, sonst wäre das alte Märchen von den mit neuen Bronzeformen einwandernden Italikern schon gebührend abgethan. Montelius nimmt an, dass schon 1500 Jahre v. Chr. ein Verkehr zwischen Italien und dem Norden bestand, wodurch die Bronze nach Norden und der Bernstein nach Süden verbreitet wurde.

Ein merkwürdiges indirectes Zeugniss für die fremde Herkunft der dreieckigen Bronzedolche geben die sogenannten „Schwertstäbe“ des Nordens, wie sie in Norddeutschland und Skandinavien, in ersterem Gebiete besonders häufig in Mecklenburg, Pommern, Brandenburg und der Provinz Sachsen gefunden werden. Hier sind die Klingen solcher Dolche mittelst eines cylindrischen Beschläges am oberen Ende eines $^1/_2$—$^3/_4$ M. langen Stockes angesetzt und bilden auf diese Art eine beil- oder keulenförmige Waffe (ähnlich den „Vogelschnabelkeulen“ der Polynesier[6]) oder vielmehr eine Art waffenähnlichen Abzeichens,

[1]) Ein Depôtfund von sechs dreieckigen Dolchen stammt aus Castione dei Marchesi, circa 1 Km. von der bekannten Terramara dieses Ortes: Bull. paletn. Ital. II, S. 44—72, Taf. I, Fig. 1 bis 4. Montelius, Civ. prim. en Italie I, S. 162, Taf. 27, Fig. 9, 10. Ein Depôt von 41 Flachbeilen und 5—6 gleichen Dolchen, sowie einem Bronze- oder Kupferarmband wurde in San Lorenzo in Nuceto bei Forli gefunden: Montelius, l. c., S. 161, Taf. 27, Fig. 7.

[2]) Civ. prim. en Italie I, B, Taf. 27, Fig. 9.

[3]) Les temps préhist., S. 61.

[4]) „Ueber die vorclassische Zeit in Italien,“ Corr.-Bl. für Anthr. 1887, S. 126.

[5]) S. oben S. 283.

[6]) Analoge Bronzewaffen aus China, s. J. Evans, L'âge du bronze, S. 284, Fig. 330.

das sich in Folge seiner leichten Zusammenfügung (durch Nieten) zum Schlage nicht eignet. Man glaubt zu sehen, dass bei den Stämmen, welche diese Schwertstäbe besassen, das Beil, nicht aber der Dolch in Ansehen stand, und dass ein hochgeschätzter Einfuhrsartikel, wie jene verzierten Bronzedolche, Beilform annehmen musste, um in seiner Schäftung dem Werthe zu entsprechen, den man ihm sonst beimass.

Diese „Schwertstäbe" setzt Montelius[1]) für Skandinavien in die älteste Periode der Bronzezeit. Zu dem gleichen Ergebniss gelangt Olshausen[2]) für Norddeutschland. Wilde und Evans erkannten die nahe Verwandtschaft einer grossen Zahl dolchähnlicher Klingen Grossbritanniens und namentlich Irlands mit den norddeutschen „Schwertstäben", obwohl nur 3—4 Nieten am Ende, nicht aber Beschläge oder Bronzestiele die einstige Art der Verwendung anzeigen.[3]) In Frankreich fehlt dieser uralte Typus; doch kannte schon Evans ein vereinzeltes Stück aus Spanien (Ciudad Real) und eines aus Italien (Provinz Mantua) im British Museum. Sehr viele, den irländischen nahestehende Schwertstabklingen fanden die Brüder Siret im südöstlichen Spanien. Sie stammen aus einer frühesten Metallzeit, die sich unmittelbar an die reine Steinzeit anschliesst, und viele sind, wie auch manche irländische aus reinem Kupfer oder zinnarmer Bronze. M. Much[4]) betont das hohe Alter, welches zweifellos diesen Typen zukommt, obwohl sie meist als zerstreute Einzelfunde vorkommen. Er führt sie zurück auf jene eigenthümlichen neolithischen Waffen, bei denen das Steinbeil durch eine dolchähnliche Hirschhornzinke vertreten wird, wie es mehrere Schweizer Pfahlbaufunde zeigen. Much sieht in dem Vorkommen der Schwertstäbe in drei getrennten Gebieten (Südspanien, England-Irland, Norddeutschland und Skandinavien) Zeugnisse alter Verbindungen zwischen diesen Ländern, und er dürfte nur darin irren, dass er sich diese Verbindungen durch Wanderungen vermittelt denkt, während sie vielmehr durch Handelsbeziehungen hergestellt waren. Diese Beziehungen können nur zur See unterhalten worden sein, da in Frankreich und im südlichen Mitteleuropa keine Schwertstäbe vorkommen. Da sie auch im Orient und in Osteuropa fehlen, stossen wir hier auf eine der ältesten Wirkungen, welche der Metallhandel rund um das westliche Europa in der einheimischen Industrie einiger Gebiete hervorgebracht hat.

Much[5]) hat mit den Schwertstäben des Nordens und des Westens einen Fund zusammengebracht, der aus ganz anderer Gegend stammt, nämlich aus Göding in Mähren. Es ist ein sammt seinem Stiel aus Kupfer gegossenes Beil, dessen Klinge die Form gewisser dem Beginn der Metallzeit angehöriger Steinbeilklingen zeigt, rückwärts eine kreisrunde Hammerfläche hat und ganz mit wechselnden Strichlagen in höchst alterthümlicher Weise verziert ist.[6]) Es entging Much, dass ein Analogon zu diesem unpraktischen Gegenstand, vielleicht

---

[1]) Om tidbestämning inom bronsålderen 1885, Taf. I.
[2]) Zeitschr. f. Ethnol., Verhandl. 1886, S. 485.
[3]) J. Evans, l. c., S. 282 ff., Fig. 331 ff.
[4]) Kupferzeit[2], S. 104 und 127.
[5]) L. c., S. 41.
[6]) Abgebildet „Časopis" des Olmützer Museums IV, 1887, S. 101.

das einzige, welches in Europa bisher gefunden wurde, aus dem Morbihan (Frankreich, Côtes-du-Nord) ebenfalls als Unicum publicirt ist.[1]) Hier ist das Beil sammt dem 54 Cm. langen Stiel aus Bronze und unverziert; auch hat die Schneide eine etwas andere Form. Es ist aber kaum daran zu zweifeln, dass beide Stücke aus derselben Zeit stammen und durch einen weitreichenden Handel an ihre Fundstellen gekommen sind. Diese höchst seltenen Exemplare, namentlich das mährische, hängen durch die formverwandten kupfernen Aexte Mährens, Galiziens, Ungarns, Serbiens mit dem Südosten unseres Continents zusammen, von wo nach unserer Ansicht auf Land- und Seewegen die Verbreitung der ältesten Metallsachen und Metalltypen über Europa stattgefunden hat.

Zu den ältesten Typen verzierter Bronzen, die von Mitteleuropa aus nach dem Norden verbreitet worden sind, rechnen Undset, S. Müller und Montelius gewisse Schwerter mit flachem Knauf, längsgekantetem, im Durchschnitte oft achteckigem, mit senkrecht herablaufenden Spiralreihen ornamentirtem Griff und in der Mitte aufgewölbter Klinge.[2]) Diese Schwerter sind nicht sehr zahlreich in Ungarn, wo vielmehr andere verwandte Formen dominiren, häufiger in Oesterreich (namentlich Böhmen) und Baiern, wie überhaupt in Süddeutschland; sie finden sich ferner in einzelnen Exemplaren durch ganz Deutschland verstreut. Im skandinavischen Fundgebiet sind sie verhältnissmässig selten; das Nationalmuseum zu Kopenhagen besitzt nach S. Müller[3]) gegen zwei Dutzend Exemplare, aber aus Schweden stammen nur ein Paar Stücke gleicher Form. Etwa ein Dutzend hat Schleswig-Holstein ins Museum zu Kiel geliefert; aber weiter östlich fehlt dieser Typus und ist z. B. in Schwerin nicht mehr vertreten. S. Müller nennt ihn daher geradezu eine süddeutsche Form[4]) und citirt (l. c., S. 12, Anm. 4) eine Reihe süddeutscher Exemplare, welche den nordischen auch hinsichtlich der Ornamentik sehr nahe stehen. Im Gegensatz zu dieser Verbreitung finden sich Bronzeschwerter, die von einer ungarischen Form mit schalenförmigem Knauf und Spiralquerbändern über dem Griff abgeleitet werden, auf skandinavischem Boden nur in Schweden. Dies wäre ein neues Beispiel directer Verbindung Südschwedens mit der Odermündung. Auf diesem östlichen Wege scheint auch eine Reihe jüngerer Bronzezeitformen, z. B. die sogenannten „Antennenschwerter", welche im westlichen Europa nur vereinzelt vorkommen, nach dem Norden gekommen zu sein.

Ein anderer weitverbreiteter Typus der älteren Bronzezeit sind gewisse offene Armringe mit kleinen Endstollen und charakteristischem gravirten Ornament.[5]) Sie finden sich durch ganz Mitteleuropa von Südungarn bis nach

---

[1]) In dem Prachtwerke „Trésors archéologiques de l'Armorique occidentale", Rennes 1886, Taf. XVII.

[2]) Wie Montelius, Temps préhist., S. 61, Fig. 64; S. Müller, Nordische Alterthumskunde, S. 247, Fig. 111.

[3]) L. c., S. 247.

[4]) Die nordische Bronzezeit und deren Periodentheilung, S. 11 f.

[5]) Vgl. die Abbildung bei Mortillet, l. c., Taf. LXXI, Fig. 742.

Frankreich, zahlreich in den von Naue untersuchten Grabhügeln Oberbayerns[1]) und sind gewiss anfänglich Importwaare, später eigenes Erzeugniss. Das in Figur 103 als Beispiel[2]) mitgetheilte Stück stammt aus einem der ältesten Gräber des Glasinac in Bosnien. Wie bei den Dolchen harmonirt das Ornament mit der Form des Gegenstandes und zeigt eben deshalb zum Theil andere Motive. Typisch sind neben mehrstrichigen Querbändern, hängenden doppelten Halbkreisen (als Randeinfassung) zweimal oder öfter an einem Stück auftretende spitzovale oder augenförmige Figuren und langgezogene, an Querbänder beiderseits angelehnte Sparren. Punktlinien umrahmen die Strichgruppen oder füllen Strichbänder. Jenes Augenmuster findet sich auch an Schwertgriffen der älteren Bronzezeit des Westens.[3]) Armringe der jüngeren Bronzezeit zeigen dann statt der an Querbänder gelehnten Sparren ebenso angefügte Halbkreise, was an ein bekanntes mykenisches Motiv erinnert.[4])

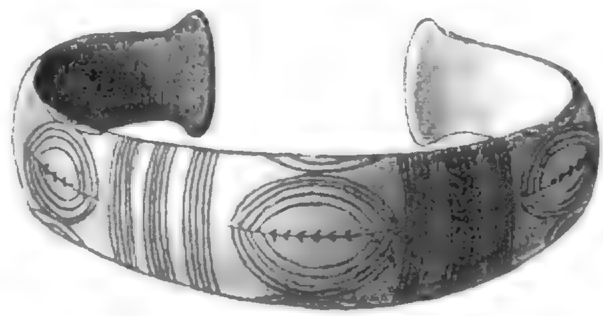


Fig. 103. Bronze-Armring aus Gučevo (Glasinac) in Bosnien, $^1/_1$ nat. Gr.

Auch offene, mit den Enden mehr oder minder nahe zusammengehende, im Durchschnitt stabrunde Armringe mit ähnlicher Verzierung zeigen oft die frappanteste Uebereinstimmung in sehr verschiedenen Theilen Europas. Ein Depôt solcher Ringe aus Markušica bei Nustar, Bezirk Vukovar in Slavonien (inedirt im k. k. naturhistorischen Hofmuseum zu Wien) ist in jeder Hinsicht vollkommen gleich den Ringfunden aus dem Rhônebecken, welche Chantre publicirt hat.[5])

Aehnlich diesen Typen hat man sich die ältesten, durch den Handel über Europa verbreiteten gravirten Bronzen vorzustellen, welche den Ausgangspunkt der einheimischen Bronzedecoration bildeten. Die einheimische Bronzeindustrie verwendete wohl zu allermeist das fertig von Aussen in Barren-, Beil- oder Ringform eingeführte Rohmetall, welches sie ausschliesslich durch Guss umgestaltete. Schmiedearbeit als Hauptthätigkeit beim Formen der Bronze findet sich erst gegen das Ende der Bronzeperiode und namentlich in der ersten Eisenzeit. Obwohl sich bei einzelnen Fundstücken oft nicht mit Gewissheit sagen lässt, ob sie importirt oder im Lande selbst gefertigt worden sind, erkennt man doch die locale Fabrication meist mit Sicherheit an der Verbreitung gewisser Typen innerhalb bestimmter Grenzen, d. h. in den Rayons gewisser,

---

[1]) Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, München 1894, Taf. XIX, Fig. 5a; XXXII, Fig. 10a; XXXIII, Fig. 2a bis 6a; XXXIV, Fig. 6a und 7.

[2]) Nach Wissensch. Mitth. aus Bosnien V, S. 7, Figur 7.

[3]) Mortillet, l. c., Taf. LXIX, Fig. 712, 713 (Frankreich).

[4]) Mortillet, l. c., Taf. LXXXIV, Fig. 1069 aus Aosta; Naue, l. c., XXXIV, 8; XXXV, 1 aus Oberbayern.

[5]) Études paléoethnol. dans le bassin du Rhône. Age du bronze, Tafel XXXVIII f. (Gussstätte von Vernaison).

nicht näher fixirbarer Fabricationsörter.[1]) Die Technik der alten Bronzegiesser war zugleich primitiv und vorzüglich. Sie arbeiteten zumeist mit verlorener Form, mittelst Wachsmodellen, die für jeden Guss neu hergestellt werden mussten, so dass man nur selten mehrere Stücke trifft, die aus einer und derselben Form hervorgegangen sind. Da das Löthen unbekannt war, bediente man sich zur Verbindung zweier Stücke des Nietens oder bei Flickarbeiten des rohen Aushilfsmittels des Uebergiessens mit geschmolzener Bronze. Allein trotz dieser technischen Schranken leisteten die alten Bronzegiesser Vorzügliches. Das Höchste in ihrer Art vollbrachten die nordischen Gusskünstler in Bronzegefässen, welche über einem Thonkern gegossen wurden, und deren Wandstärke gleichwohl nirgends über 1 Mm. hinausgeht. Vielleicht noch höhere Geschicklichkeit erforderten die über einem Thonkern gegossenen breitschneidigen Votiväxte aus Södermanland,[2]) deren Wandungen ebenso dünn sind, und zu deren Verzierung eingeschlagene concentrische Kreise, Goldblech[3]) und Bernstein verwendet wurden. Bernsteineinlagen finden sich auch an Knöpfen, Schwertgriffen und anderen Bronzen. Sonst verwendete man zur Ausfüllung der vertieften Ornamente — besonders an Hängegefässen und Schwertgriffen — eine schwarzbraune Harzmasse, die sich auch in Kuchenform wiederholt in Torfmooren gefunden hat. Diese dunklen Einlagen machten auf der goldhellen Bronze schönen Effect und waren nothwendig, um die feinen Verzierungen gebührend hervortreten zu lassen.

Wir haben die Ziertechnik der alteuropäischen Bronzekünstler Gravirung genannt und werden uns dieses Ausdruckes der Kürze wegen auch ferner bedienen. Doch muss bemerkt werden, dass diese Zeichnung nicht Gravirung im engeren Sinne ist. Sie ist nicht Einritzung mit dem Gravirstichel, einem stählernen, die Bronze leicht schneidenden Instrument, sondern Punzirung, die durch Einschlagen mittelst eines Bronzestiftes und eines Hammers zu Stande gekommen ist. Eisen und Stahl waren unbekannt; der Punzstift war aus demselben Metall wie das zu verzierende Object: aus Zinnbronze. Dass man Bronze mit einem Werkzeug aus gleichem Metall auf diese Weise decoriren könne, ist eine Wahrnehmung, welche man erst in neuester Zeit in Folge von Versuchen, zu welchen die alten nordischen Bronzen anregten, gemacht hat. Die Punzstifte der Bronzearbeiter waren, wie manches erhaltene Exemplar zeigt,[4]) meissel- oder stemmeisenförmig und wurden mit der Schneide auf der Fläche fortgerückt, während unausgesetzt schwache Hammerschläge auf das

---

[1]) So kann man, wie die skandinavischen Archäologen gezeigt haben, vielfach die schwedischen von den dänischen Bronzen unterscheiden oder solche, die blos der Insel Bornholm und dem südlichen Schonen eigenthümlich sind.

[2]) Montelius, l. c., S. 70, Fig. 71.

[3]) Chemische Vergoldung war ebensowenig bekannt wie die Löthkunst; aber häufig überzog man Schmucknadeln, Zierknöpfe, Schwertgriffe, Prunkbeile ganz oder theilweise mit dünnen Goldblättern.

[4]) Siehe z. B. S. Müller, Nordische Alterthumskunde, S. 285, Fig. 148. Auch in Bronzezeitschichten Cyperns, der Schweiz und der Oberpfalz sind solche Punzen gefunden worden. Vgl. Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 230, Anm. 1 und die dort angeführte Literatur.

stumpfe obere Ende des Instrumentes fielen. In Folge dieses Verfahrens zeigen dünngegossene Bronzeplatten auf der Rückseite das Muster in schwachem Relief, und auch andere technische Merkmale unterscheiden das Ergebniss dieser Procedur von dem der eigentlichen Gravirung.

Die Schönheit und Correctheit der Zeichnung auf den nordischen und anderen alteuropäischen Bronzen erscheint in Anbetracht dieser Herstellungsart doppelt anerkennenswerth. Nur selten kann man die stückweise Entstehung der Ornamentlinien an den Spuren der einzelnen Schläge verfolgen; solche Arbeiten werden von ungeschickteren Händen herrühren, als sie gewöhnlich mit Stift und Hammer an den hochgeschätzten Erzgussproducten thätig waren. Minder staunenswerth ist jene Feinheit der Ausführung bei den geradlinigen Mustern als bei den aus krummen Linien bestehenden Ornamenten, und am merkwürdigsten ist sie bei den gerade in der älteren Bronzezeit des Nordens mit grosser Vorliebe gezeichneten Spiralreihen. Mit Recht betont S. Müller, wie in Folge der geschilderten Technik die ganze nordische Bronzeornamentik eine feine und leichte Flächenornamentik werden musste. „Der Mangel an Kraft im einzelnen Muster musste durch die Menge der Decoration ersetzt werden; darum wurde die Ornamentik stark zusammengedrängt und dicht ausfüllend. Ferner musste das Punzen natürlich zu den überall wiederkehrenden bandförmigen und ununterbrochen fortlaufenden Ornamenten führen; so lässt sich nämlich der Punzstift am leichtesten anwenden: er gleicht dem Bleistift, womit man unter gleichmässigem und fortgesetztem Druck zeichnen kann. Das Resultat musste eine reine Linearornamentik werden, denn etwas Anderes lässt sich mit der Punze nicht ausführen, und selbst die so stark vorherrschenden gebogenen und geschwungenen Linien sind sicherlich eine natürliche Folge der Art dieses Instrumentes. In Folge dessen war man darauf angewiesen, das Auge durch Regelmässigkeit, Symmetrie und sorgfältige Ausführung, den Kern jeder guten Linearornamentik, zu erfreuen; auf dieser Grundlage hat man wohl nirgends so Hohes erreicht als im Norden.“[1])

Hätte man getriebenes Metall zu verzieren gehabt, so würde sich gewiss sehr bald eine Buckel- oder flache Reliefornamentik entwickelt haben, wie wir sie am Beginne der Eisenzeit fast überall antreffen. Allein die Objecte waren ausnahmslos feste, mehr oder minder dicke Gussstücke, welche eine Bearbeitung von der Rückseite nicht zuliessen, und so blieb es bei der seichten einseitigen Punzirung. In den oberbayerischen Hügelgräbern findet sich jedoch schon während der älteren Bronzezeit der Beginn einer Buckelornamentik an dünnen Gussbronzen; denn „die kleinen Buckel- oder Perlreihen, welche die Diademe, Knöpfe, die runden concav-convexen Zierscheiben und Tutuli verzieren, sind von rückwärts mit Bronzepunzen eingeschlagen“.[2]) Sonst ist auch hier alles Ornament von vorne eingehämmert. Weitere Anregungen empfing die Localindustrie in einem beschränkteren Länderkreise durch die Einführung der Spiraldecoration. Diese ist das eigentliche grosse Ereigniss in der Geschichte

[1]) Nordische Alterthumskunde, S. 287 f. Vgl. S. Müller, „Zur Bronzealtersfrage“ (Arch. für Anthr. X, S. 38—40).

[2]) Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 230.

des Bronzezeitstiles. Während die Keramik der Bronzezeit im Ornament gegenüber der neolithischen und kupferzeitlichen einen starken Rückgang zeigt und das geradlinige geometrische Ornament auf den Bronzen mehr durch Feinheit der Ausführung als durch Reichthum und Originalität hervorsticht, unterscheidet die vielfache und abwechslungsreiche Anwendung der Spiralverzierung die Länder, in welchen sie geübt wurde — Ungarn, Böhmen, Süd- und Norddeutschland, Dänemark, Schweden und Norwegen — auffallend von jeder Gruppe anderer Länder des Continentes.

Wir haben die Wanderung des Spiralornamentes von Aegypten nach Kreta und dem Peloponnes (oben S. 128) verfolgt. Wir haben es ferner als ein von den trakischen und illyrischen Küsten nach Norden verbreitetes „ägäisches" oder mykenisches Motiv in den südlichen und östlichen Fundorten der mitteleuropäischen Steinzeit kennen gelernt. Die Betrachtung der steinzeitlichen Thonfunde löst, denke ich, auch das Räthsel der bewunderungswürdigen Spiraldecoration auf Metallarbeiten des ungarischen, mittel- und norddeutschen und skandinavischen Bronzealters. Diese Kunstrichtung ist nach ihrer Technik eine echt nordische; denn die mykenischen Spiralen in Stein, Gold, Thon sind erhaben gemeisselt, getrieben, aufgelöthet, gemalt, aber nicht in Bronze gravirt. Die mykenische Kunst war darüber hinaus, Metallobjecte „per forza di levare" zu decoriren. Dieses primitive Stadium der Metallindustrie ist ihr fremd; es erscheint erst wieder in den ältesten archaisch-griechischen Bronzen. Mithin erklärt sich die Spiraldecoration der mitteleuropäischen und nordischen Bronzezeit am einfachsten durch die Annahme, dass schon sehr frühzeitig Vorbilder dieser Decoration, die nicht nothwendig in Metall ausgeführt zu denken sind, aus dem Südosten nach dem Norden gelangt sind. Ob diese Muster an Thongefässen, Amuletsteinen oder metallischen Objecten angebracht waren, wie weit sie eindrangen und warum bis heute noch nichts davon wieder aufgefunden wurde, das entzieht sich unserer Kenntniss. Solche Gegenstände müssen aber vorhanden gewesen sein, und als die Bronzetechnik erstarkte und sich nach Ausdrucksmitteln umsah, um werthvolle Fabrikate würdig zu decoriren, da war es neben den geometrischen Bandmustern vor Allem die Spiraldecoration, welche sie ergriff und einführte. Ihre Herrschaft in reinster Ausprägung setzt Montelius für den Norden in die zweite Stufe der älteren Bronzezeit, nach seiner Chronologie circa 1450—1250 v. Chr.[1]) Merkwürdig ist ihr Zurücktreten in der späteren nordischen Bronzezeit. Es ist nicht minder bemerkenswerth, dass die Versuche, mittelst des Spiralornamentes Thierbilder zu zeichnen, erst der jüngeren Bronzezeit des Nordens, d. i. dem letzten Jahrtausend vor Christo, angehören. Montelius sieht den Grund der Superiorität, welche der Norden in der Behandlung des Spiralmotivs vor allen prähistorischen Kunstgebieten Europas behauptete, in dem Vorhandensein einer Tradition, d. h. einer Kunstschule. Sollte sich diese Entwicklung nicht zum Theile in der Holzschnitzerei vollzogen haben? Die gegossenen Schwertgriffe und Schwertknäufe, an denen das Spiralornament so schön zur Geltung kommt, sind Nachbildungen hölzerner Bestandtheile.

—

[1]) Temps préhist. en Suède, Taf. VIII, Fig. 7, 9, 10.

Mit den Erscheinungen in Aegypten, am ägäischen Meere und in der thrakisch-illyrischen Zone ist nur die allgemeine Wegrichtung angegeben, in welcher die Spiraldecoration nach Mittel- und Nordeuropa gelangt ist. Es war eine östliche — griechisch-thrakisch- (illyrisch-) germanische — Strömung, die den Westen (Italien, die Schweiz, Frankreich) unberührt liess. Die Erkenntniss im Einzelnen ist beeinträchtigt durch das Fehlen ausreichender localgeschichtlicher Daten aus dem Zwischengebiet, aus Ungarn und seinen Nachbarländern.[1]) Um so werthvoller sind die Ergebnisse der durch zehn Jahre fortgesetzten correcten Untersuchungen J. Naue's am Westrande jener Zone des Spiralornamentes, in Oberbayern.[2]) In diesem durch das Donauthal von Südosten her beeinflussten Theile Mitteleuropas, genauer gesprochen in der westlich von München, in der Nähe des Starnbergersees gelegenen Gegend zwichen Ammer- und Staffelsee, hat der Genannte 306 Grabhügel der Bronzezeit geöffnet. Sie vertreten eine ältere Stufe (nach Naue circa 1400—1150 v. Chr.), welcher 134 von den untersuchten Grabhügeln, und eine jüngere Stufe (circa 1150—950 v. Chr.), welcher 172 Tumuli angehören. In der älteren Stufe herrschte brandlose, in der jüngeren Brandbestattung. Die einfachen Typen der älteren Zeit zeigen nur geringe Verzierungen. Hier erscheinen die oben erwähnten offenen Armringe mit Querstrichbündeln und dazwischen eingeschaltetem Oval- oder Augenornament, zuweilen mit hängenden Halbkreisen als Randeinfassung. Der reichliche Bernsteinschmuck deutet auf Verbindungen mit dem baltischen Norden. In einem Grabhügel fand sich ein Bernsteinanhängsel von typisch-baltischer Form[3]) und eine blaue Glasperle,[4]) letztere ein isolirtes, aber sicheres Zeugniss für die Existenz südlicher Beziehungen.

Erst in der jüngeren Bronzezeit dieses Gebietes, nach Naue gegen das Ende des zweiten Jahrtausends, bergen die Frauengräber reichlicheren und besser verzierten Schmuck. Aus dieser Zeit stammen eigenthümliche spiralverzierte Brustplatten[5]) und Gürtel[6]) aus Bronzeblech, sowie Schwerter mit Doppelspiralen in hängenden und concentrischen Reihen auf Griff und Knauf.[7]) Der Bernstein fehlt jetzt, dafür tritt Gold auf; man ahnt, dass das kostbare nordische Product andere Wege fand, und dass der Verzicht darauf durch die Gaben, welche das Absatzgebiet dafür leistete, lohnend war.[8])

---

[1]) Spiralverziertes Bronzearmband aus Serbien (Konjuši, Kreis Podrinje): Starinar, Belgrad VII, Taf. VIII, Fig. 7. Nach den mitgefundenen Fibeln „ad arco di violino" (l. c., Fig. 1 bis 3) gehört dieses Depôt einer Bronzezeitstufe an, welche im Süden durch die „Volksgräber" in der Unterstadt von Mykene, weiter nördlich an der mittleren und oberen Donau durch die Gräber von Wieselburg in Ungarn und Gemeinlebarn in Niederösterreich vertreten ist.

[2]) Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, München 1894. Ueber die Spiraldecoration in diesem Gebiete s. S. 142 ff und 242 ff.

[3]) Wie Klebs, Der Bernsteinschmuck der Steinzeit, Taf. V, Fig. 10. Tischler zögerte nicht, das Stück für eine Arbeit aus dem baltischen Gebiete zu erklären. Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIX, S. [96].

[4]) Naue, l. c., Taf. XXII, Fig. 7. [5]) Naue, l. c., Taf. XXIV.

[6]) Taf. XXVI und XXVII. [7]) Taf. XV, Fig. 1, 1c.

[8]) Naue, l. c., S. 233, vermuthet wohl mit Unrecht, dass der Bernsteinschmuck durch das Feuer der Scheiterhaufen verzehrt worden sei; „oder", frägt er, „sollte das Fehlen des Bern-

Die Bronze zeigt in der älteren Zeit das classische Recept der Legirung von 90% Kupfer und 10% Zinn. In der jüngeren Zeit verschlechtert sie sich durch Beimischung von Blei, Nickel und Antimon. Wie die vorgekommenen Gussformen und Gusskuchen zeigen, herrschte locale Bronzeindustrie, welche das Metall in Thonformen nach Wachsmodellen goss. In der älteren Zeit ging man mit dem Metall sparsam um und goss sehr dünne Bronzen; in der jüngeren Zeit sind die Güsse stark und zeigen energische Profile. Die Ornamente sind mit Punzen eingeschlagen, aber so fein, dass sie wie aus freier Hand gravirt aussehen. Das Rohmaterial ist wahrscheinlich aus Italien importirt, vielleicht in Gestalt von Ringen, wovon sich in Bayern Depôts von bis 500 Stück, meist zu je 5 ineinander gehakt, gefunden haben.

Im Ganzen herrscht nach Naue's Ansicht südlicher und südöstlicher Einfluss, aber mit stark hervortretendem localem Charakter. Diese Bronzezeitstufe scheint ihrerseits Einfluss auf das nördliche Deutschland ausgeübt zu haben. Schon in der älteren Bronzezeit Oberbayerns finden sich gewisse Halsringe (nach Naue „Diademe“) mit ovalen Platten vor dem Spiralhakenverschluss. Solche Ringe gehören im Norden erst der jüngeren Bronzezeit an; sie sind dort mit dem „Schiffsornament“ gravirt, welches tief in das letzte Jahrtausend hinabweist. Es ist also wohl gerechtfertigt, dass Naue auch die ältere süddeutsche Bronzezeit nicht zu hoch hinaufdatirt. Die Spiralverzierungen der jüngeren bayrischen Bronzezeit bestehen in parallelen Reihen ein- und von der Mitte an wieder ausgerollter Voluten auf 5—6 Cm. breiten, am Ende spitz zulaufenden Gürtelblechen. Seltsam ist die Verwendung einer Doppelspirale mit einem grossen und einem kleinen Discus auf der Brustplatte, l. c., Taf. XXIV. Hier sind in einen grossen Kreis vier gleichgrosse kleinere gezeichnet, welche diametral getheilt sind und in jeder Hälfte zweimal in verschiedener Stellung dieses eigenthümliche Element enthalten. Das Centrum und die Randintervallen zwischen diesen Kreisen sind gefüllt mit einem Bogenbandmuster. Das ist ziemlich originell. Im Uebrigen sind die spiralverzierten Bronzen auch in jener Gegend Oberbayerns Seltenheiten, und diese Gürtel stehen, wie Naue, l. c., S. 146, bemerkt, ganz vereinzelt da. Oberbayern kann demnach nicht etwa ein Mittelglied zwischen Süd- und Nordeuropa gebildet haben; es bezeichnet nur mit einem sicheren Punkte den Westrand der Strömung, welche das Spiralornament vom Süden nach dem Norden hinaufgetragen hat. Aber die Funde in diesem Gebiete geben doch eine Reihe werthvoller Daten. Schon in der älteren Bronzezeit bezog man geformten Bernstein aus dem Norden, Glasschmuck aus dem Südosten. Von Südosten her verbreitete sich entlang der Donau die Spiraldecoration nach Norden und Westen. In letzterer Richtung kam sie aber nicht sehr weit; denn wie Italien und Grossbritannien, besitzt auch Frankreich keine spiralverzierten Bronzen. Für den Bronzezeitstil

---

steins auf eine andere Geschmacksrichtung hinweisen?“ Was hätten die alten oberbayrischen Bronzezeitmenschen gehabt, um den Bernstein verschmähen zu dürfen, wie die Griechen der classischen Zeit?

dieser westlichen Länder sind andere Handelswege massgebend gewesen, die über Italien und durch das Rhônethal liefen.

Gegenwärtig sind die Prähistoriker in ganz Europa beschäftigt, die localen Bronzezeitgruppen zu studiren und aus der Analyse und Vergleichung der Formen Anhaltspunkte für das Zustandekommen der provinziellen Erscheinungen zu gewinnen. Daraus wird man mit der Zeit eine Summe handelsgeschichtlicher Daten schöpfen können, welche den Gesammthergang wieder erkennen lassen und die Gesammterscheinung der europäischen Bronzezeit beleuchten werden. Die Vorführung der bisher gewonnenen Ergebnisse kann nicht den Gegenstand unserer Darstellung bilden; um aber wenigstens ein Beispiel anzuführen, sei bemerkt, dass die Formen der älteren oberbayrischen Bronzezeit nach Naue (l. c., S. 251 ff.), soweit sie nicht rein local sind, meist nach dem Südosten Europas, besonders nach Ungarn, nicht aber nach dem Westen, Südwesten oder nach dem Norden weisen. Die Nadeln, dann gewisse Palstäbe und Dolche zeigen Verwandtschaft mit italischen Typen. Die italischen Nadeln und Dolche, sowie die verzierten Armbänder kehren in Niederösterreich und Böhmen wieder. Auch in der jüngeren Bronzezeit erscheinen der Süden und der Südosten (Italien und Ungarn) als massgebende Richtungen des Verkehres. Ueber Ungarn ist wahrscheinlich auch die Spiraldecoration in ihren eigenthümlichen Ausläufern so weit donauaufwärts gekommen. Für siebenbürgisch hält Naue das Gold. Wenn wir solchen Ergebnissen beistimmen können, finden wir andererseits mit Befremden, dass derselbe Forscher die Verbreitung der Bronze wieder mit der ersten Ausbreitung der europäischen Völker in Zusammenhang gebracht hat. Die Wanderwege der Völker sind noch viel schwerer zu ermitteln als die Handelsrouten. Von letzteren kann man wenigstens Ausgang und Richtung ungefähr angeben, wenngleich jeder ins Einzelne hinabsteigende Versuch nach dem heutigen Stande der Kenntnisse fehlschlagen muss und vielleicht auch in aller Zukunft fehlschlagen wird. Wie aber will man, wenn die Wege der Culturverbreitung von jenen der Völkerverbreitung getrennt werden müssen, die letzteren feststellen?

Sophus Müller hat angenommen,[1]) dass die Cultur der Bronzezeit aus den Ländern zwischen Ungarn und der Schweiz über Deutschland nach dem Norden gedrungen sei. „Die Mehrzahl der importirten Gegenstände," sagt er nach einer ausführlichen Vergleichung (l. c., S. 122), „lässt sich mit Sicherheit nicht weiter südlich als bis nach Mitteleuropa verfolgen. Aus Italien und Griechenland dürften in der Bronzezeit nur einzelne Sachen den Weg nach dem hohen Norden gefunden haben, wie auch nur wenige Züge auf Beziehungen zu Frankreich und den britischen Inseln hinweisen. . . . Von Mitteleuropa, sowohl von den östlichen als westlichen Gebieten, auf welche die im Norden gefundenen fremden Industrieerzeugnisse zurückgeführt werden können, sind, namentlich längs den grossen Wasserstrassen — Rhein, Elbe und Oder — Waffen, Geräthe und Schmuck dem Norden zugeführt worden. Die verschiedenen Serien fremder Alterthumsgegenstände werden je weiter nördlich, desto spärlicher, und eine

[1]) Die nordische Bronzezeit und deren Periodentheilung, Jena 1878.

jede hat ihre bestimmte Grenze. Einige gehen nicht über Norddeutschland hinaus; andere erreichen die norwegische Küste. Auf denselben Strassen, längs welchen diese fremden Fabrikate nach dem Norden gelangt sind, kann man in einzelnen Fällen locale Entwicklungen constatiren, welche zunächst als Vorbilder für die nordischen Formen gedient haben können.“ Im Einzelnen nimmt dieser dänische Forscher insbesondere zwei Strömungen an, die sich in ihren trotz aller Uebergänge und Uebereinstimmungen verschiedenen Wirkungen, d. i. in zwei getrennten Gruppen der nordischen Bronzezeit noch erkennen lassen. Die älteren Schwertformen des Nordens haben ihre Analogien in Westdeutschland, die jüngeren dagegen im Osten (Ungarn u. s. w.). Die Vorbilder gewisser nordischer Palstäbe finden sich nur im Westen, nicht im Osten. Diese Sonderung westlicher und östlicher Bronzezeittypen hat S. Müller sehr weit ausgedehnt und unterscheidet demnach eine westliche und eine östliche Gruppe der nordischen Bronzezeit. Die erstere umfasse Westdeutschland bis Mecklenburg und die kimbrische Halbinsel (dann die nächstgelegenen Theile Finnens und das nördliche Seeland), — die letztere die Gegend zwischen Elbe und Oder bis nach dem nördlichen Skandinavien. Die Typen der westlichen Gruppe werden hauptsächlich in Gräbern angetroffen und gelten insgemein für die älteren, die der östlichen Gruppe stammen meist aus Erd- und Moorfunden und vertreten nach der allgemeinen Auffassung vorwiegend die jüngere Bronzezeit des Nordens. Nach Müller sind die östlichen und die westlichen Gebiete durch verschiedene Verbindungen mit Mitteleuropa in verschiedener Weise beeinflusst worden. „Die nordische Bronzecultur scheint sonach auf der Grundlage einer östlichen und einer westlichen, von Süden nach Norden gerichteten Strömung sich entwickelt zu haben.“ Setzen wir an Stelle dieser westlichen und dieser östlichen Strömung eine ältere, welche mehr dem Westen, und eine jüngere, welche mehr dem Osten zu Gute kam, so würde sich ergeben, dass der Handel am Beginne der Metallzeit weiter im Westen Europa durchzog und nach der kimbrischen Halbinsel gravitirte, während er in der jüngeren Bronzezeit weiter östlich den Continent durchquerte und so die Odermündungen erreichte.[1])

Auch in der Ornamentik der Bronzen glaubt Müller Verschiedenheiten der westlichen und der östlichen Gruppe zu erkennen. So findet er in der westlichen Gruppe besonders die mit Harz ausgefüllten, stärker vertieften Ornamente an Hängegefässen und Schwertgriffen vertreten, während im Osten das evident jüngere Wellenornament an Hängegefässen und Haarringen eine eigenthümliche Ausbildung erfahren hat. Da sich die Entwicklung der gesammten nordischen Ornamentik auf Grundlage eines von Aussen übernommenen Formenkreises vollzogen, dessen Elemente man in ganz Mitteleuropa wiederfinde, dürfe man jedoch nicht erwarten, in dem Charakter der Ornamentik beider

---

[1]) Das ist auch die Ansicht S. Müller's. „Von dem westlichen Gebiete: Hannover, Holstein, Mecklenburg,“ sagt er, l. c., S. 128, „breitete die Bronzecultur sich schon in ihrer ersten Entwicklung nach Jütland aus. . . . Die ostdeutsche Gruppe in Brandenburg und Pommern, welche in lebhafter Berührung mit dem Süden (Böhmen, Ungarn) blieb, breitete sich namentlich in einem späteren Stadium der Entwicklung über das östliche Skandinavien aus, nach Schweden“ u. s. w.

Gruppen auffallende Verschiedenheiten zu finden. „Der Unterschied zwischen Osten und Westen besteht in der Hauptsache darin, dass die eigenartige Entwicklung gemeinschaftlich empfangener Vorbilder sich innerhalb begrenzter Gebiete hält und gewissen Formen anhaftet. So ist das Schiffornament auf den Bronzemessern ein westliches, das S-förmige Gewinde auf den Hängegefässen ein östliches Motiv; aber in beiden Gruppen sind die einzelnen Grundlinien der Ornamente aus dem Süden entlehnt.“ Diese Beispiele sind übrigens der jüngeren Bronzezeit entnommen.

II. Zeichnung und Bilderschrift.

(Der Ursprung der Zeichnung und die Zeichenbedeutung des geometrischen Ornamentes. Symbolische Zeichen, Bilderschrift und Zeichnung im Süden. Schalensteine, Zeichen auf Dolmen und Felsenzeichnungen in Mittel- und Nordeuropa.)

1. Einleitung.

Der Ursprung der Zeichnung und die Zeichenbedeutung des geometrischen Ornamentes.

Die Betrachtung der ältesten keramischen Gruppen Europas hat für die Geschichte des geometrischen Ornamentes Folgendes ergeben:

Die Schnurkeramik ist aus technischen Motiven hervorgegangen; sie ist autochthoner Abstammung und ursprünglich wohl gemein-europäisch. Sie herrschte am längsten in den Ländern, wo sich keine keramische Plastik findet und das Spiralornament keine Rolle spielt, d. h. in jenen Gebieten, welche keine bemerkbaren Einflüsse aus dem ägäisch-mykenischen Culturkreise empfingen. Aus jenen Ländern stammt auch das Meiste, was uns von jener Gruppe überhaupt bekannt ist.

Die Bandkeramik ist wahrscheinlich aus der Gefässmalerei hervorgegangen. Diese blüht nur im Süden und sendet schwache Ausläufer nach West- und Mitteleuropa. Die monochrome Bandkeramik reicht weiter nördlich und geht vielfach Hand in Hand mit der Spiralverzierung und der keramischen Plastik — Alles ein Beweis, dass sie aus dem Südosten stammt. Sie ist die eigentliche „geometrische Decoration“ im Sinne der Kunsthistoriker. Ihre Ausbildung im Süden erfolgte vor und während der mykenischen Culturperiode, also theilweise parallel mit der Entwicklung des specifisch-mykenischen Zeichenstils, nach dessen Erlöschen sie im Dipylonstil und anderen geometrischen Systemen Griechenlands mehr oder minder gereift und glänzend hervortritt. Es ist ein Irrthum, die geometrischen Stilarten Griechenlands aus dem Norden herzuleiten. Analogien im Norden und Westen, wie die monochrome Bandkeramik von Laibach, Ober- und Mittelitalien gehen vielmehr auf südliche Einflüsse zurück. Der Ursprung der geometrischen Decoration im ägäischen Culturkreis ist eher in Aegypten als im europäischen Binnenland zu suchen.

In dieser südlichen Bandkeramik finden sich nun Motive und Elemente, welche durch ihre eigenthümlichen Formen, ihre Verbreitung und ihr sonstiges

isolirtes Auftreten den Anschein erwecken, als ob sie nicht blos gewohnheitsmässig und aus ästhetischen Rücksichten reproducirt worden wären. Diese geometrischen „Zeichen“ bilden zum Theil Leitformen der Ornamentgeschichte; sie führen uns aber auch auf die schon einmal berührte Frage nach dem Ursprung des geometrischen Ornamentes überhaupt zurück.

Ueber das Wesen, den Ursprung und die Bedeutung dieser Decoration herrschen jetzt im Kreise der Ethnologen neue eigenthümliche Ansichten, welche aus dem Studium primitiven modernen Materiales bei den Naturvölkern der Gegenwart gewonnen wurden.[1]) Wollten wir diesen Ergebnissen der vergleichenden Völkerkunde unbedingt trauen, so gäbe es am Beginne der postquartären Entwicklung nur wenige Ornamente, die nicht Zeichnungen im engeren Sinne, Bilder von Naturdingen und anderen Objecten, Abbreviaturen und conventionelle Zeichen für allerlei Gegenstände wären. Denn das sollen die allermeisten geometrischen Ornamente ursprünglich sein. Nach v. d. Steinen sind bei den Indianern am Schingú alle geometrischen Motive abgekürzte und stilisirte Abbildungen bestimmter Objecte der Wirklichkeit, meist Thiere. Die Wellenlinie ist eine Riesenschlange, der Rhombus mit ausgefüllten Ecken (oben S. 28, Fig. 4) ein Lagunenfisch, das Dreieck ein kleines dreieckiges Kleidungsstück der Frauen, das Kreuz eine Art Eidechse, ein Rhombus, umgeben von einer in stufenförmige Linien gebrochenen rhombischen Figur, bedeutet ein grosses Wespennest, Reihen übereinander liegender Zickzacklinien mit ungleichen Dreiecksschenkeln sind Fledermäuse, allerlei Hakenkreuzmuster sind Schlangen u. s. w. Diese Motive sind wie in der frühen europäischen geometrischen Decoration zu Bändern und flächenbedeckenden Mustern geschmackvoll zusammengeordnet. Wirkliche Menschen- und Thierzeichnungen wie bei den Buschmännern, Eskimos und Australiern kommen bei diesen Brasilianern nicht vor. Bei höher entwickelten Indianerstämmen sind viele streng geometrische Muster auf Topfscherben stilisirte Darstellungen des Alligators oder sollen die Hautzeichnung verschiedener Thiere vorstellen. Bei anderen ebenfalls schon höher stehenden Stämmen sind die geometrischen Motive fast ausschliesslich aus stilisirten menschlichen Figuren zusammengesetzt.

Auch aus Australien gibt es ähnliche Berichte. Schilde, denen wir dies nicht ansehen würden, sind angeblich mit Thierzeichnungen geschmückt. Die Motive sollen aus der Natur geschöpft sein: aus den Mustern der Schlangen- und Eidechsenhaut, sie sind Nachahmungen von Pelzhaaren, Vogelfedern u. dgl., niemals von pflanzlichen Vorbildern. Die Schwierigkeit der Deutung liegt darin, dass nicht die Gesammterscheinung, sondern nur einzelne Theile von Thieren copirt, richtiger stilisirt und als Ornamente verwendet werden. Andererseits zeichnet der Australier allerdings auch die Gesammterscheinung von Thieren und Menschen (Kängurus, Eidechsen, Schlangen, Fischen, am häufigsten die Tänzer des Corroborri in der bekannten Spreizstellung der Beine) vollkommen deutlich auf seine Keulen und Wurfbretter. Die Mincopie haben einfache

[1]) Vgl. die Untersuchungen und Darstellungen von Grünwedel, v. d. Steinen, Ehrenreich, Stolpe, Grosse u. A.

geometrische Ornamente; aber es wird nicht berichtet, dass sie in denselben Etwas nachahmen wollen; sie wiederholen nur althergebrachte Muster ohne Variation. Die geometrischen Motive der Eskimo führt Grosse vielmehr auf die technische Quelle der Textilkunst im weiteren Sinne zurück. Sie werden reichlich angewendet, sind aber im Ganzen ärmlich und einförmig gegenüber den Motiven, die man als Naturnachahmungen erkennt. (Messergriffe mit Vogelkopf, Pfeilstrecker als Renthiere, Nadelbüchsen als Fische oder Robben gestaltet.)

Die Schingúindianer treiben Jagd und Pflanzenbau, die Australier, Mincopie und Eskimo nur die Jagd. Es würde, also nach den Zeugnissen der Ethnologie, dem Jägerstadium nicht nur das geometrische Ornament überhaupt, sondern speciell nach den Berichten über die Australier auch schon die pictographische Bedeutung dieser Formen angehören. In einem späteren Stadium der Entwicklung, wenn die schematischen Abbilder und Abkürzungen nicht mehr genügen, versucht man hie und da allgemein verständliche an Stelle der conventionellen Zeichen zu setzen. Die alten Formen erlöschen aber nicht, sondern erhalten sich gewohnheitsmässig, werden jedoch nunmehr blos zur Befriedigung eines anerzogenen ästhetischen Bedürfnisses verwendet, und so entsteht nach der Lehre der modernen Ethnologie aus einer Art Bilderschrift zuletzt das reine Ornament.

Diesen Process finden Reisende in kleinen, entlegenen Erdräumen noch heute im Gange. So bei den Orang-hûtan Malâkas, deren Zaubermuster Grünwedel nach den Berichten von H. V. Stevens[1]) behandelt hat. Die alten Zeichnungen jener Waldbewohner, welche etwa unseren neolithischen Menschen entsprechen, sollen die charakteristischen Eigenschaften des Objects (für den Frosch: Froschbeine, für den Fisch: Schuppen, für das Haus: die Schraffirung der Hauswände u. s. w.) wiederzugeben suchen, welche dann geradezu als Abbreviaturen der ganzen Figur allgemein verstanden wurden, während die modernen Zeichnungen den Umriss der ganzen Figur geben wollen. Grünwedel knüpft daran die Bemerkung, dass man in Europa mit der Analyse primitiver Ornamentformen nicht gerade viel Glück gehabt habe. „Man wird sich daran gewöhnen müssen, noch weitere Umschau zu halten und immer bereit sein zu lernen, bevor man beginnt, Gesetze aufzustellen. Die Fehler der Schreibtisch-Hypothesen liegen zunächst darin, dass man unbekümmert um die Tradition, unbekümmert darum, was die Leute selbst hatten zeichnen wollen, eine Formenentwicklung construirte. . . . Da man das Ornament immer nur als Ornament fasste und die Frage unterliess, ob es nicht in gewissen Fällen etwas Anderes gewesen sein könnte, verlor man den Blick für die stilisirte Wiedergabe der dem Zeichner vorgelegenen Objecte. . . . Das Ornament des Culturvolkes ist eine fertige, viel variirte, missverstandene, oft sinnlos verwendete Phrase, während die Zeichnung des Wildstammes immer ein bestimmt gewolltes Bild ist. . . . Erst wenn die Phantasie erlahmt, wenn durch Mischung des Volkes das individuelle Empfinden erlischt, entwickelt sich aus der Zeichnung das blosse Ornament."

[1]) Zeitschr. für Ethnol. XXVI, 1894, S. 142.

Beim Wildstamme kommt also eine Zeit, wo das geometrische Zeichen, die Abbreviatur, nicht mehr genügt, wo man wieder zu einer allgemein verständlichen Gestaltung der Bildgedanken zu gelangen sucht. Das ist die Zeit, in welcher der Bildsinn der alten Zeichnungen verblasst und allmälig verloren geht. Wenn nur mehr Häuptlinge und Medicinmänner, Beschwörer und Zauberer aller Art den Sinn der alten Zeichen verstehen, dann gabelt sich die Entwicklung und führt einerseits zum reinen Ornament, andererseits zur reinen Bildzeichnung

Grünwedel sieht den Grund für das Bedürfniss nach allgemein verständlichen Bildformen in der Mischung des Volkes mit fremden Elementen, im Erlahmen der individuellen Phantasie und Erfindung des kleinen Stammes, dem die alten Zeichen früher genügt hatten.

Die Urgeschichtsforschung muss natürlich solche Aufschlüsse mit Dank begrüssen und sich bemühen, im archäologischen Stoffkreise Analogien zu entdecken. Auch werden wir nicht ermangeln, Einiges anzuführen, was als Bestätigung jener Ansichten dienen kann. Nur sei schon hier bemerkt, dass jene Analogien ziemlich vereinzelt auftreten und einer relativ vorgeschrittenen Zeit angehören. „Zaubermuster“ brauchen ja lange Zeit, bis sie sich herausbilden und durch gewohnheitsmässige Anwendung Heiligkeit erlangen.

Das europäische Fundmaterial aus der jüngeren neolithischen Steinzeit macht vorwiegend einen ganz anderen Eindruck als den, welchen jene ethnologische Doctrin fordern würde.

Die Zierformen der neolithischen Keramik Mitteleuropas erwecken die untrügliche Vorstellung einer halb auf rein technischen Motiven (sogenannte „Schnurkeramik“), halb auf Uebernahme und Entstellung eines fremden Ornamentstils (sogenannte „Bandkeramik“) beruhenden Decoration. Wenn die mitteleuropäische „Bandkeramik“ auf fremde Muster zurückgeht, ist damit über ihre ursprüngliche Bedeutung im Stammlande noch nichts gesagt. Es scheint aber, dass am Anfang der Entwicklung überall eine der Schnurkeramik verwandte Verzierung mit technischen Mustern herrschte, aus welcher sich im Süden unter dem Einfluss technischer Fortschritte ein höherer Zierstil entwickelte. In den Formenkreis desselben können auch äusserlich gleichartige symbolische oder pictographische Elemente Aufnahme gefunden haben. Es ist aber sehr schwer zu sagen, ob und welche geometrischen Ornamente der neolithischen Bevölkerung Europas vom Anfang an „bestimmt gewollte Bilder“ sind. Es scheint vielmehr, dass gewisse, anfangs rein technische Muster später, vielleicht sehr bald, eine Umdeutung in Bilder aus der Wirklichkeit und demgemäss auch hin und wieder Umgestaltungen, die sie solchen Bildern ähnlicher machten, erfahren haben. Der erstere Process entzieht sich vollkommen unserer Kenntniss; von dem letzteren sei hier nur ein Beispiel angeführt. In der neolithischen Keramik Böhmens, wie auch anderer Länder (z. B. des Rheinlandes, hier namentlich am Hinkelstein bei Monsheim), finden sich nicht selten Gefässe, deren in Punktreihen oder ganzen Ritzlinien ausgeführte Decoration aus Verticalstreifen besteht, zwischen welchen einzelne

Zickzackelemente eingeschaltet sind.[1]) Diese Verzierungen machen zunächst nicht den Eindruck von Bildern aus der Wirklichkeit; nur wenn man die von Grünwedel aus dem Innern Malâkas publicirten Zaubermuster zu Rathe zieht, wird man auch hier in einigen Fällen Verdacht schöpfen, dass es sich um Aehnliches handelt. Auf einem Gefäss aus Podbaba, l. c., Taf. zu Seite 264, Fig. 7, sehen wir aber nun ganz in der oben geschilderten Weise ein vierfüssiges Thier (etwa eine Eidechse) dargestellt. Ein Kopf ist nicht vorhanden. Den Körper bildet eine dreifache Verticallinie, die vier Beine je eine doppelte Zickzacklinie, welche am oberen Ende der Figur nach unten, am unteren nach oben gekehrt ist und in Zehen oder Krallen endigt. Aus derselben Culturschichte stammen Gefässe mit der in neolithischer Zeit immerhin seltenen Spiralverzierung (l. c., Fig. 12).

Eine Notiz, aus welcher hervorgeht, dass die Entstehung ähnlicher Arbeiten, wie sie v. d. Steinen bei den Bakaïri Centralbrasiliens kennen gelernt hat, noch heute in Deutschland beobachtet werden kann, gab kürzlich Ed. Krause.[2]) Er erzählt, wie er 1894 die rauchgeschwärzten Balken und Wände der „Diele" eines Rauchhauses in Hackmühlen (Kreis Neuhaus a. d. Oste, Provinz Hannover) mit „prähistorischen", will sagen: geometrischen Mustern bemalt gefunden habe. „Auf Befragen erfuhr ich, dass im Frühjahr eine Tochter des Hauses Hochzeit gehabt hatte, und dass die Mägde zur Feier das Haus mit diesen Malereien geschmückt hatten," wie es bei Festlichkeiten in der ganzen Gegend üblich sein soll. „Die Muster sind in etwa 3 Cm. breiten weissen Streifen mit Weisskalk auf den vom Rauch schwarzen Grund gemalt." Dieselben sind nach der beigefügten Zeichnung des am reichsten bemalten Theiles Zickzacklinien mit oder ohne Punkte in den Dreiecksfeldern, dann baum- oder blattrippenförmige Motive. Die ersteren sollen „nach der Erklärung der Leute" Schlangen, die letzteren Tannenbäume vorstellen. Die Bedeutung der Punkte bei den Zickzacklinien konnte Krause nicht erfahren. Man antwortete ihm: „das machen die Mädchen so", und aus einem diese Worte begleitenden „etwas zweideutigen Schmunzeln" glaubte der Frager die Vermuthung schöpfen zu dürfen, „dass etwas dahinter stecke, was man nicht verrathen wollte".

Dieser alterthümliche Festbrauch ist in mehrfacher Beziehung interessant. Zunächst ist die verlockende Leichtigkeit, auf dem altersschwarzen Gebälk und Gewände mit Kalk Zeichnungen anzubringen, zu bemerken. Die brasilischen Naturstämme malen ganz ebenso weiss auf dunklen Holztheilen der Hütten. Dann die Ausführung durch weibliche Hände.[3]) Die Muster stammen vermuthlich aus anderen Techniken (Stickereien), sind aber auch wohl sonst von Altersher gebräuchlich; nur dass sie sich in den Textilkünsten immer wieder erneuern. Ferner ist zu bemerken, dass diese Malereien einer festlichen Gelegenheit ihre Entstehung verdanken. Da sie mit der Zeit wieder vergehen,

[1]) Vgl. z. B. Niederle, „Beiträge zur Anthr. der böhmischen Länder, II. Ueber die neolithische Zeit in Böhmen". (Czechisch, S.-A. aus Česki Lid III, Prag 1894.) Taf. zu S. 264, Fig. 8, 10, 11 aus Podbaba bei Prag, Fig. 5 aus Časlau, ferner S. 8, Fig. 3, S. 9, Fig. 2 aus Gräbern bei Lobositz.

[2]) Zeitschr. für Enthnol., Verhandl. 1896, S. 589.

[3]) Ueber den „weiblichen Charakter" des geometrischen Ornamentes s. oben S. 69.

können sie nicht als Erinnerungsmäler, als eine Art monumentaler Kunstwerke aufgefasst werden.

Fragen wir nun zuletzt nach der Bedeutung, so kann ganz wohl angenommen werden, dass jene Muster bei diesem Anlass völlig gedankenlos wieder verwendet worden sind. Auf eine mögliche Bildbedeutung derselben kommt der Primitive in solchem Falle wohl erst durch die Frage des Fremden. Diese ist hier ein gefährlicher Geburtshelfer, was leider noch Niemand bemerkt zu haben scheint. Denn: frägt sich der Primitive erst, was jene Zeichen als Bilder vorstellen mögen, dann ist es ganz sicher, dass sie nur Schlangen und Bäume sein können. Die Sache ist einfach die, dass dem Volke der Begriff des „Ornamentes" fehlt, dagegen der Begriff des „Bildes" sehr geläufig ist. Man sollte also eigentlich gar nicht fragen, nichts entbinden, sondern abwarten, ob solche Deutungen spontan gegeben werden. Das „zweideutige Schmunzeln" in dem eben angeführten Falle erklärt sich vielleicht dadurch, dass dem Dreieck mit dem Punkte auch eine andere Bedeutung gegeben werden konnte, die in anderen Fällen vielleicht beabsichtigt war.[1])

Wir halten also die figürliche Deutung der geometrischen Motive für einen sich immer wieder erneuernden nothwendigen Vorgang im Geiste des primitiven Menschen, aber zugleich für einen secundären Vorgang. Wir glauben weder an eine ursprüngliche Bildbedeutung dieser Motive, noch an eine Ueberlieferung dieser Bedeutung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von der raschen figürlichen Umdeutung geometrischer Motive durch den kindlichen Verstand (vgl. oben S. 25) sei hier nur ein Beispiel angeführt. Ein fünfjähriges Mädchen zeichnete vor meinen Augen eine weibliche Gestalt aus einem Märchen. Diese Figur entstand aus eigenem Antrieb: armlos mit glockenförmigem Leib und langen Beinen. Auf der Schiefertafel war unter der Figur noch ein grösserer, oberhalb derselben ein kleinerer Raum frei geblieben. Das Kind hatte den Leib der Figur mit gekreuzten Linien bedeckt (zur Andeutung des Gewandes), und ich verlangte, dass es das, was es auf den Leib gezeichnet,

[1]) Beiläufig mag hier Erwähnung finden, dass es in Mitteleuropa noch eine andere alterthümliche Verzierungsweise für Hauswände gibt. M. Much behandelt sie in einem Aufsatz „über prähistorische Bauart und Ornamentirung der menschlichen Wohnung" (Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien VII, 1878, S. 318) und gibt darin die hier Fig. 103 wiederholte Abbildung der Rückseite von ein paar Häusern, wie sie in den slavischen Ortschaften Turnitz und Teinitz an der March in der Nähe von Lundenburg aus gestampftem Lehm erbaut werden. Auch in ungarischen Dörfern sollen solche Hauswandverzierungen vorkommen. Die Häuser sind vorne über den Fenstern und Thüren bunt mit Blumen und Guirlanden bemalt; an der Rückseite sind die Doppelspiralen und Zickzacklinien blos mit dem Finger oder einem einfachen Instrument im weichen Lehm hergestellt. Ob man diese Zeichen für nothwendig hält oder ihnen eine bestimmte „abergläubische" oder Bildbedeutung beimisst, ist nicht ermittelt worden. Treffend erinnert Much an das mit verbundenen Spiralmustern verzierte hausförmige Steingefäss von Melos (Lindenschmit, Alte und heidnische Vorzeit, Bd. II, Heft X, Taf. III, Fig. 3; Perrot-Chipiez VI, S. 910, Fig. 461) und wegen der Sitte, an Lehmwänden Verzierungen anzubringen, an Tacit. Germ. XVI. Es ist nicht zu zweifeln, dass auch hier eine uralte Sitte vorliegt, für welche Much noch Spuren aus prähistorischen Fundstellen Mitteleuropas beibringt. Aber merkwürdig ist es, dass uns gerade in diesem schon halb südöstlichen Gebiet das Spiralmuster begegnet, während weiter nordöstlich geradlinige Ornamente bevorzugt werden.

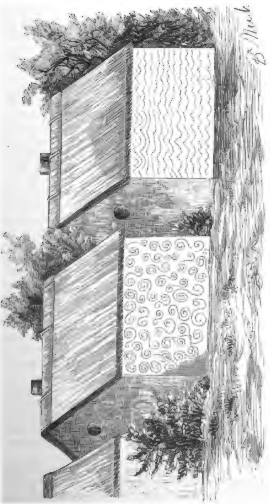


Fig. 103. Verzierte Rückseiten von Lehmhäusern in der Gegend von Lundenburg.

noch einmal zeichnen solle. Es zeichnete also noch zwei gekreuzte Strichlagen in den unteren freien Raum. Mir fiel nun ein zu fragen, was das sei, und ohne die geringste Ueberlegung antwortete die Kleine, das sei ein Teppich für die darüber stehende Figur. Ich verlangte nun eine weitere Zeichenprobe in dem oberen leeren Raum; das Kind zog einige Verticalstriche oberhalb des Kopfes der Figur, und als ich wieder fragte, was das sei, erwiderte es unbedenklich, das sei eine Krone. Ueber den „Teppich" bemerkte die Kleine noch, er gehöre eigentlich nicht so, aber man könne das nicht anders zeichnen, da die Tafel aufrecht stehe.

In einem Aufsatze „Ueber den Ursprung der bildenden Kunst" [1]) hat auch Alexander Conze nach mehr als zwei Decennien wieder seine Ansichten über das Problem des geometrischen Stiles geäussert. Er erinnert daran, wie zuerst Semper darauf hingewiesen, dass in den primitivsten technischen Proceduren, zumal des Flechtens und Webens, „geometrische" Formen zur einfachen Erreichung des praktischen Zweckes jener Techniken mit Nothwendigkeit entstehen mussten, und wie Semper daran die Hypothese geknüpft hatte, dass der Mensch durch das Entstehen solcher Formen unter seiner Hand zu einem Wohlgefallen an denselben gestimmt worden sei. Conze bemerkt, dass diese Auffassung zu sehr dem modernen, auf Entwicklungserkenntniss beruhenden Geiste entsprochen habe, um nicht anzusprechen. Um die rein schmückende Verwendung geometrischer Formen zu erklären, nahm man den menschlichen Spieltrieb zu Hilfe. Die Entdeckung der so ganz anders gearteten mykenischen Kunst änderte nichts an dieser Auffassung. Der geometrische Stil bleibt der primitivere, und Conze neigt der von Wolters, Böhlau und Sam Wide vertretenen Ansicht zu, dass derselbe in Griechenland, alteinheimisch und spontan wie überall erwachsen, in verschiedenen localen Variationen auch während der Vorherrschaft des einer vornehmeren Cultur eignenden mykenischen Stils, als eine Bauernkunst sein Dasein gefristet habe und mit dem Ende jener höfischen Cultur wieder in den Vordergrund getreten und auch in den hauptstädtischen Fabriken aufgenommen worden sei.

In ganz anderer Weise steht der Annahme, dass der geometrische Stil etwas Urältestes sei, die naturalistische Kunststufe der Jägerzeit im Wege. Ueber diese Kunst urtheilt Conze jetzt günstiger als früher, wo er sie ausser Betracht gelassen hatte, weil er ihrer Echtheit nicht traute. Von der letzteren überzeugt, stellt er nunmehr die Frage, ob es richtig sei, nun wieder die Nachahmung von Naturformen (Nachahmung überhaupt, und zwar früher in plastischer Rundform als in Darstellung auf der Fläche) an die erste Stelle zu setzen und daneben die geometrische Decoration nur auf entstellte Naturnachahmung zurückzuführen.

Sehr richtig findet Conze: „Je weiter wir auf dem Wege der Beobachtung an den Anfang vorzudringen suchen, desto mehr werden wir auch hier gewahr, wie weit auch das Früheste, das sich uns bietet, von einem wirklichen Anfange schon entfernt ist." Die Ueberreste ornamentaler Schnitzereien aus der Jägerzeit (s. oben S. 29) sind nur zu sehr geeignet, diesen Satz zu illustriren. Auch

[1]) Sitzungsber. der k. preussischen Akad. der Wissensch. 1897, VII.

darin deckt sich Conze's Auffassung völlig mit der unsrigen (oben S. 8), dass auch solche aussereuropäische Menschenstämme, „deren Zustand heute noch am meisten auf den Namen eines Urzustandes Anspruch machen kann, nach einer langen Existenz von dem, was wir als allererste Anfänge suchen, schon einigermassen fern sein müssen. Sie sind in ihren Kunstleistungen nur auf einer verhältnissmässig niedrigen Stufe stehen geblieben, und bei der Unmöglichkeit, sei es aus begrenzter Begabung, sei es aus Ungunst der Umstände, ihren Formenvorrath weiter zu entwickeln, haben sie vielleicht bereits Vieles verbildet, man möchte zuweilen sagen verfratzt".

Indessen findet Conze doch gerade in den Nachrichten von solchen noch lebenden Menschenstämmen einen Punkt, der uns gestattet, noch über die erhaltenen Denkmäler der Jägerkunst hinaus zu einem Ursprung der bildenden Kunst vorzudringen und hier auch die Wurzel des geometrischen Stils blosszulegen.

Die Stammform aller im Raum darstellenden Kunst ist, wie v. d. Steinen[1]) nach seinen Erfahrungen unter südamerikanischen Naturvölkern annimmt, die nachahmende, mittheilende Geberde, welche bei der Thiernachahmung unterstützt wird durch die Nachahmung der charakteristischen Stimmtöne des betreffenden Thieres. Die erklärende Veranschaulichung wird bewirkt durch Körperhaltung, Gang, Bewegungen, ferner dadurch, dass charakteristische Zusätze, besonders auffallende Körpertheile, wie lange Ohren, Schwanz, Hörner, Schnauze, in der freien Luft mit den gesticulirenden Händen umschrieben werden. Es ist also die plastische Beschreibung eines Gegenstandes, wie sie dem Naturmenschen nahe liegt, der sich vielfach mit Geberden ausdrückt, wo wir uns beschreibender Worte bedienen. Diese mimische Veranschaulichung kann sich zu wirklichem Zeichnen steigern, wenn mangelndem Verständniss nachgeholfen werden soll. In solchen Fällen beobachtet der genannte Reisende bei Menschen, deren Sprache er nicht versteht, das von denselben auch sonst, wenngleich zu anderen Zwecken geübte einfache Hilfsmittel der Sandzeichnung und schliesst daraus, dass das „mittheilende Zeichnen" die älteste Form der Bildkunst sei. „Wir sehen, und das ist das Wichtige, dass hier bei Naturvölkern das Zeichnen wie die Geberde gebraucht wird, um eine Mittheilung zu machen und nicht um zierliche Formen wiederzugeben, und ich glaube nach dem persönlichen Eindruck, den ich von der Unmittelbarkeit des erklärenden Zeichnens gewonnen habe, dass es älter ist als das ornamentale, künstlerische." So fand er an einer Flussstelle Fischbilder von vorausgezogenen eingeborenen Reisegenossen in den Sand gezeichnet: eine Aufforderung zum Fischfang, der sich in höchst erwünschter Weise einträglich erwies. Am Anfange des „Zeichnens" steht also das „Zeichen", dessen sich die Jäger seit den urältesten Zeiten berufsmässig bedienen. Der geknickte Zweig ist anfangs nur eine natürliche Spur des Jägers, der sich seinen Weg durchs Dickicht gebahnt hat; nachgeahmt, um für ihn und Andere den Weg zu markiren, wird er zur orientirenden Darstellung eines Vorganges. Ein ähnlicher Schritt ist es, wenn die Fussspur absichtlich tief eingedrückt wird, und ein weiterer Schritt, der

[1]) Unter den Naturvölkern Central-Brasiliens, S. 243ff.

schon der Errichtung eines monumentalen Wegezeichens gleichkommt, wenn das Bild der Fusssohle in den Stein, der keine flüchtige Spur aufnimmt, dauernd eingeritzt wird.

Das sind eminent praktische Zwecke der Nachahmung, aus welchen sich eventuell eine Bilderschrift, aber keine wirkliche Kunst gestalten kann. Damit letzteres geschieht, muss das Vergnügen an der Nachahmung ausbildend hinzutreten. Auch v. d. Steinen nimmt an, dass dieses Vergnügen, „von dem alle selbstständige Weiterentwicklung abhängt, bis zu einem gewissen Grade schon bei jenem Anfang helfend thätig ist; denn die Geberden sind um so lebhafter, je mehr das der inneren Anschauung vorschwebende Object Interesse erregt". So, folgert er, ist man aus sich selbst heraus dazu gekommen, Umrisse der die Aufmerksamkeit lebhaft beschäftigenden Objecte zu gestalten; so lernte man äussere Bilder der inneren Anschauung zu sehen und erwarb den Begriff des Bildes.

Von hier eröffnen sich für die Weiterentwicklung der Kunst zwei Wege, welche erschlossen werden durch die verschiedene Art des Vergnügens, das man an Bildern empfinden kann. Dieses Vergnügen kann hervorgerufen werden durch die Naturtreue, die volle Deutlichkeit und Richtigkeit der Darstellung. So entsteht die freie naturalistische Bildnerei. Das Vergnügen kann aber auch im Sinne des Bildes wurzeln, welches nur verstanden zu werden braucht, um eine Lustwirkung hervorzubringen. Das Vergnügen dieser Art besteht in einem gewissen Einverständniss, in dem an sich angenehmen Erwecken von Erinnerungen und Vorstellungen durch einfachste pictographische Zeichen. Daraus entsteht das Ornament, ursprünglich als Zeichnung beabsichtigter Bilder. Es erwacht die Freude an der gelungenen Nachahmung, so dass diese einerseits fortan um ihrer selbst willen geübt wird, während sie andererseits, nicht ohne Einfluss durch die Fortschritte der ersteren Richtung, nach wie vor gleichsam schriftliche Zwecke verfolgt. So finden wir auf der einen Seite eine zunehmende Steigerung der Ausdrucksmittel, durch welche im mimischen Tanz und in der freien Bildkunst immer höhere ästhetische Effecte erzielt werden, während auf der anderen Seite jene Beschränkung eintritt, die wir als schematische Darstellung, als Abbreviatur oder conventionelle Zeichnung erklären, und die im ausgebildeten geometrischen Ornament ihren vorgeschichtlichen Höhepunkt erreicht.

Das ist die Auffassung v. d. Steinen's. Conze sieht in jenen uranfänglichen Luft- und Sandzeichnungen eine Abzweigung der Lautsprache, „sichtbare Worte" (Fechner), meint aber, dass dieselben nicht so sehr aus dem Nachahmungstrieb entstehen, als vielmehr aus einem productiven Triebe des Menschen, die in ihm entstehenden und lebenden Phantasiebilder zu fixiren. Die Entstehung und Ausbildung der menschlichen Sprache wäre also in gewissem Sinne der Entwicklung der bildenden Kunst hinderlich gewesen, denn mit der Fähigkeit, Emotionen durch stimmliche Mittel in der Zeit zu versinnlichen, musste die Nöthigung zur Reproduction im Raume zurücktreten. „Der kindliche Anfang," sagt Conze, „ist nicht, sich vor einen Gegenstand hinzusetzen und ihn abzubilden, sondern die in der Phantasie lebende Vorstellung eines Gegen-

standes oder einer Handlung aufzuzeichnen. . . . Hier glaube ich also einen Hauptpunkt des Stromes der bildenden Kunst zu sehen, wo sie noch mit der Lautsprache wie in einer und derselben Wurzel zusammenliegt, woraus dann die ideographische Schrift, die von Fechner herangezogene Bänkelsängerei, das demonstrirende Zeichnen beim Vortrage, die Buchillustration stammen, woher es stammt, dass erst in Laut- und sichtbarer Formensprache im immer gesteigerten Streben und in der erwachenden und wachsenden Freude am Dargestellten und an der Art des Darstellens ein Volk vollständig sein Inneres darlegt." Die Pictographen der nordamerikanischen Indianer, die erzählenden Bildnereien der Buschmänner, Tschuktschen und Eskimos sind in gewissem Sinne noch gar keine Kunstwerke, sondern erst Keime von solchen. „Das Streben, sich im bildlichen Gedankenausdruck so deutlich als möglich auszusprechen, das Streben, das, was man macht, auch zur eigenen Befriedigung möglichst gut zu machen, die Freude am Schaffen um des Schaffens willen konnten die bildlichen Darstellungen in ihrer Naturwahrheit jedoch steigern. Dieser Weg führte zum Naturalismus der Kunst."

Andererseits findet Conze mit v. d. Steinen übereinstimmend auf demselben Wege auch den Ursprung der von allem Naturalismus freien geometrischen Formenwelt. Bei beständiger Wiederholung vereinfachten sich unter der Bildnerhand die Abbilder von Gegenständen der umgebenden Aussenwelt, und im „Kampfe ums Dasein" behaupteten sich die technisch bequem herzustellenden auf einfache Hauptgrundlinien reducirten Bilder gegenüber den complicirteren.

Der geometrische Stil als solcher entsteht dagegen erst durch das Hinzutreten eines neuen Momentes, des Gefallens an Rhythmus und Symmetrie, das sich in den ältesten naturalistischen Werken nicht, wohl aber in der decorativen Verwendung der geometrischen Formen bethätigt. Auch Conze will dabei entweder einen angeborenen oder früh durch die Natur geweckten instinctiven Sinn gelten lassen, dessen künstlerische Consequenz zu ziehen der primitive Mensch unter Anderem beim Tätowiren seines eigenen symmetrisch gebauten Körpers angeleitet wurde. Dazu kam ferner als ein weiter erziehender Factor der Einfluss der tektonischen Technik. „Ist die Tektonik nicht die alleinige Mutter, so ist sie doch eine Nährmutter der Kunst," sagt Conze und findet ganz mit Recht, wie es auch unsere obigen Ausführungen gezeigt haben, dass von den beiden Wegen, auf denen primitive Kunst zur Verwendung geometrischer Motive gelangte — dem „pictographischen" und dem „technischen" Wege — der letztere, welcher besonders energisch zur Durchbildung eines Stils führt, derjenige ist, auf dem die alteuropäische Kunst wandelte. Die Höhlenkunst der Jäger ist ohne sichtbares Nachleben erloschen, und „für den geometrischen Stil auf europäischem Boden versagen die Versuche durchaus, seinen Formenvorrath wie die geometrischen Muster bei den Karaya und anderen Naturvölkern aus Vereinfachung von Abbildungen lebender Wesen oder anderer Gegenstände der menschlichen Umgebung abzuleiten.[1]) Selbst wenn es gelänge,

[1]) Conze scheint hier an v. d. Steinen's Abhandlung über „Prähistorische Zeichen und Ornamente" zu denken, hat sie jedoch nicht genannt. Wir werden uns unten näher mit ihr beschäftigen.

was immer wieder versucht wird, einzelne Elemente des Formensystems, wie das Hakenkreuz auf solche Wurzel zurückzuführen, so würde, so viel ich sehen kann, das Ganze des Formensystems davon unberührt bleiben. Der Gesammtcharakter geometrischer Decoration bei den heutigen Naturvölkern und der bei den Alteuropäern ist bei aller Aehnlichkeit doch ein abweichender".

2. Die Zeichnung im Süden.

Symbolische Zeichen. Kretische Bilderschrift. Mykenische Zeichnung.

a) Symbolische Zeichen.

(Kreuz, Hakenkreuz, Doppelvolute und Verwandtes.)

Neben dem überall eingebürgerten geometrischen Ornament finden sich hie und da in Europa Spuren eines linearen Zeichenstils, der unter Verzicht auf den gefälligen, aber todten Rhythmus des ersteren, Figurales oder Symbolisches mit grösserer oder geringerer Deutlichkeit auf Thonwirteln, Vasen, Gruftplatten oder Felswänden zur Darstellung bringt. Man erkennt auch hier nicht so sehr eine eigentliche Entwicklung als zerstreute Ueberreste eines Fortschrittes, der vielleicht nur an wenigen Punkten, und zwar nicht vor dem Beginne der Metallzeit gemacht wurde. Noch am deutlichsten ist im Südosten abgesehen von der vorphönikischen Bilderschrift auf Kreta der genetische Zusammenhang zwischen den eingeritzten Zeichnungen troischer Spinnwirtel und den gemalten Figurengruppen der Dipylonvasen, obwohl auch hier die Zwischenglieder fehlen. Im skandinavischen Norden erscheinen die „Hälleristninger" ziemlich unvermittelt, während im Westen die Dolmenzeichnungen Frankreichs und Englands ebenfalls eine isolirte Stellung einnehmen. Dabei verrathen die südeuropäischen Arbeiten Anlehnung an den Orient, die nordischen zum Theil Abhängigkeit vom Süden. Die absolut ältesten Spuren dieser Zeichenkunst finden sich im Süden; von hier muss also die Betrachtung derselben ihren Ausgang nehmen.

Die eingeritzten Zeichnungen troischer Spinnwirtel[1]) sind theils rhythmisch geordnete geometrische Figuren, theils haben sie einen arhythmischen, pictographischen Charakter. Unter den letzteren sind nicht wenige Thierbilder, welche meist vierfüssige Geschöpfe (Hirsche u. A., „Ilios" 1867, 1877, 1879 bis 1886) seltener hochstelzige, langhalsige Vögel (1969) 3—6 mal wiederholt darstellen, ferner kammähnliche Zeichen (1872, 1906—1909, 1911—1916), oft mit beiderseits emporgekrümmtem Querbalken, besonders häufig aber geradlinige oder aus zwei sich durchschneidenden S-förmigen Linien gebildete Hakenkreuze. Diese Thonwirtel sind central durchbohrte Kegel oder Doppelkegel, die gewöhnlich an der flacheren Seite um das muldenförmig erweiterte Ende des Bohrloches herum verziert erscheinen. Sie sind höchst wahrscheinlich entweder in Heiligthümern dargebrachte Votivgaben, wie sie jüngst wieder an einer alten

[1]) Schliemann, „Ilios" Nr. 1817—2000; Perrot-Chipiez VI, S. 907.

Cultstelle bei Casale di Conca (Satricum) in Latium mit vielen anderen Weihgeschenken zahlreich angetroffen wurden,[1]) oder Talismane, als welche sie in der Halsgegend von Skeleten in Gräbern der Villanovastufe Italiens gefunden werden. Es gibt kaum eine zweite Classe prähistorischer Objecte, welche den Gebrauch bestimmter „Zaubermuster" an bestimmten Geräthen in einem begrenzten Gebiet so klar zur Anschauung bringt wie diese troischen Wirtel. Aus ganz Europa stammen tausende mit geometrischen Mustern bekritzelter, aber nicht in dieser Weise bezeichneter Thonwirtel; Aehnliches findet sich nur auf einigen Stücken von Tordos in Siebenbürgen, denen sich ebendort zahlreiche Thongefässböden mit verwandten Zeichnungen anreihen.[2]) In der verhältnissmässig kleinen prähistorischen Ansiedlung von Debelebrdo bei Sarajevo wurden nicht weniger als 382 Thonwirtel verschiedener Formen, aber darunter nur neun verzierte Stücke, gefunden.[3])

Diese Thonkörper sind ihrer ursprünglichen Bedeutung nach wirklich Spinnwirtel und spielen dieselbe Rolle wie in Alteuropa noch heute bei Primitivvölkern der anderen Hemisphäre. Nach v. d. Steinen[4]) liefern die Spinnwirtel bei mehreren Stämmen Mittelbrasiliens das reichste Material an geometrischen Zeichnungen. Sie sind aus Thon, Holz, bei mehreren Stämmen überwiegend aus Schildkrötenschalen und auf einer oder beiden Seiten verziert. Das Muster ist mit dem Zahne des Hundsfisches eingeritzt und mit Speichel und Kohle verschmiert.[5]) Dargestellt sind vorwiegend Fische, „Frauendreiecke", sowie Formen, die aus diesen Elementen und aus der runden Form des Wirtels von selbst hervorgehen und auf uns den Eindruck von Kränzen, Sternen, Kreuzen u. s. w. machen, ohne es wirklich zu sein. Viele dieser Stücke sind indessen keine eigentlichen Wirtel, sondern blos Nachahmungen solcher zum Festschmuck, wie denn der primitive Schmuck so vielfach aus dem Geräthe entsteht; sie werden an Fäden um den Hals getragen. Andere haben überhaupt gar keine Durchbohrung; über ihren Zweck wird nichts mitgetheilt.

Auch die alteuropäischen Wirtelornamente sind evident durch Uebertragung geradliniger Bandmuster entstanden, wie sie sonst an Gefässen, Ringen u. dgl. als ringsum laufende Zonen angebracht sind. So ist z. B. das Muster eines frühbronzezeitlichen Bronzeblechbandes aus dem Grottengrab von Rame, Hautes-Alpes,[6]) identisch mit dem der troischen Wirtel, „Ilios" Nr. 1951 und 1977.

Ebenso ist manches der Kreuze entstanden, welche Mortillet, Mus. préhist., Taf. XCIX f. als Beweis für die Herrschaft des Kreuzzeichens vor dem Christen-

---

[1]) Sitzungsber. der arch. Inst. Rom, 21. Februar 1895. Nach Barnabei und Cozza, Not. Scavi 1896, S. 29, stammt die Grube mit den Weihgeschenken aus dem VII.—VI. Jahrhundert.

[2]) Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XIV, Hermannstadt 1878. Zeitschr., für Ethnol., Verhandl. 1895, S. 125.

[3]) Wissensch. Mitth. Bosnien IV, S. 51.

[4]) Naturvölker Centralbrasiliens, S. 272.

[5]) Eine Schwärzung der vertieften Muster wird auch bei vielen prähistorischen Zeichnungen auf hellem Grunde anzunehmen sein, wahrscheinlich sogar bei allen feinen Gravirungen in Bronze, die auf dem hellen Metall einst nahezu unsichtbar gewesen wären, wenn man sie nicht mit einer matten dunklen Farbe eingerieben hätte.

[6]) Mortillet, Mus. préhist., Taf. LXXII, Fig. 750.

thum zusammengestellt hat, z. B. Fig. 1240, 1241, 1254, 1258.[1]) Dagegen sind andere Beispiele des einfachen stehenden Kreuzes, so Fig. 1250[2]) und Fig. 1260,[3]) in der Art der Anbringung auf einem eigens dafür bestimmten runden erhabenen Felde der Verwendung des Kreuzes in anderen Fällen so nahe verwandt, dass man darin wirkliche, vielleicht symbolische Kreuze anerkennen darf.

Wenn man jene zufällig entstandenen Kreuze abrechnet, so bleibt noch immer eine reichliche Verwendung des einfachen und des Hakenkreuzes in der troischen und alteuropäischen Keramik zurück. Daran ist nichts Verwunderliches; denn das Kreuz ist die einfachste Form der geradlinigen Füllung eines viereckigen oder kreisrunden Feldes. In ersterem Falle werden die Diagonalen bei senkrechter Stellung des Vierecks ein liegendes Kreuz bilden, in letzterem Falle können die beiden Durchmesser beliebig gestellt sein. So erscheint das stehende einfache Kreuz, einmal mit Punkten in den vier Feldern, auf dem typischen kreisrunden Vorsprung (Nabel oder Vulva) troischer Gesichtsurnen aus der „vierten Stadt“.[4]) Auf dem Leibe einer Thonfigur aus Cucuteni ist das Kreuz mit vier Punkten schräg in einem schrägen Rhombus, also nicht diagonal, sondern fensterkreuzförmig angebracht.[5]) Hier darf vielleicht auch an das schräge Kreuz erinnert werden, welches häufig über den Oberkörper weiblicher Figuren derart gezogen ist, dass die Brüste in zwei Feldern des Kreuzes liegen. So auf einem Thonfigürchen aus dem Laibacher Moor,[6]) auf einem Torso von Butmir[7]) und auf einer nackten weiblichen Bronze rohester Arbeit und unbekannter Herkunft.[8]) Vgl. auch das Thonidol aus der „zweiten Stadt“ von Hissarlik, „Ilios“, S. 374, Fig. 193, oben S. 171, Fig. 22—23 und die Gesichtsurne S. 173, Fig. 24.



Fig. 104. Troische Gesichtsurne, $^1/_6$ nat. Gr.

Aus französischen Pfahlbauten der Bronzezeit stammen ein Paar mit Zinnstreifen belegte Vasenscherben, deren Ornamente in einem Falle[9]) ein Band aus mit schrägen Kreuzen gefüllten Quadraten, in einem anderen Falle[10]) eine Reihe von Männchen mit anderen geradlinigen Mustern bilden. Dem ersteren

[1]) Aus demselben Grunde entfallen auch viele der Beispiele, welche E. Senf, Arch. für Anthr. XX, Taf. II, III, von dem Vorkommen des „heidnischen Kreuzes und seiner Verwandten zwischen Oder und Elbe“ aus der Keramik der Hallstatt- und La Tène-Periode gegeben hat.

[2]) Sacken, Hallstatt, Taf. XVIII, Fig. 6, kreuzförmige Thonperle mit eingravirten Kreuzen an den Endflächen und Punkten in den Kreisfeldern derselben.

[3]) Conestabile, Due dischi, Taf. VIII, Fig. 3. Bronzefibel aus Perusia mit drei plastischen Vögelchen und zwei eingravirten Kreuzen auf runden Seitenflächen des Bügels.

[4]) „Ilios“, S. 581, 583, Fig. 986, 991, oben Fig. 104. Auf einer anderen Gesichtsurne („Troja“, S. 191, Fig. 101 oben S. 173, Fig. 24) ist das Zeichen ein Hakenkreuz.

[5]) Vgl. oben S. 211, Fig. 42. [6]) Oben S. 237, Fig. 65. [7]) „Butmir“ Taf. II, Fig. 2.

[8]) Antiqua 1890, Taf. XIII, Fig. 7.

[9]) Mortillet, Mus. préhist., Fig. 1115 (aus Grésine).

[10]) L. c., Fig. 1117 (aus Châtillon).

Muster nahe verwandt ist das Ornament eines glockenförmigen Thonbechers von Markovic bei Časlau.[1]) Dieses metopenartige Muster findet auch in der älteren Eisenzeit Mitteleuropas vielfache Anwendung. Es erscheint eingravirt auf Bronzepfriemen aus Böhmen,[2]) en relief auf Sicheln der ungarischen „Bronzezeit"[3]) und ebenso auf Thonschüsselrändern der althallstättischen Hügelgräber von Fischau in Niederösterreich (ined., Museum Wien). Auf einer grossen athenischen Grabvase der Dipylonperiode mit theils eingepressten, theils eingeritzten Ornamenten[4]) ist der Hals mit zwei Spiralbändern umzogen; den grössten Bauchumfang bezeichnet ein Band mit sehr ähnlichem Muster, wie die von Grésine und Markovic; nur kommen zu noch grösserer Uebereinstimmung mit kyprischen, troischen und rumänischen Ornamenten, sowie mit Schalenböden der Terramararegion, Punkte in den Feldern der liegenden Kreuze hinzu. Diese Punkte sind ein weiterer Fortschritt über die einfache Raumfüllung durch das Kreuz; nach der Ziehung des letzteren bleiben vier Felder leer, welche rasch und leicht durch vier Punkte bezeichnet werden. So entsteht die in der geometrischen Periode noch oft wiederholte Croix cantonnée, und man darf vermuthen, dass dieses Punktkreuz irgend welche pictographische Bedeutung hatte; aber Näheres lässt sich darüber wohl nicht gewinnen.

Aehnlich steht es um das Hakenkreuz, welchem auch schon von Vielen eine solche Bedeutung zugeschrieben wurde. Die wiederholten Studien über das Hakenkreuz haben wenigstens das zur Folge gehabt, dass das Thatsächliche seines Vorkommens sichergestellt wurde. Goblet d'Alviella hat[5]) einen Stammbaum des Hakenkreuzes für die alte Welt entworfen, für welche er in Hinsicht auf diese Figur einer monogenistischen Auffassung huldigt. Der eigentliche Ursprungsort dieses Zeichens sei unbekannt. Von diesem unbekannten Gebiet gelangte es einerseits in die Troas, andererseits nach Oberitalien. Zuerst erscheint es, noch lange vor dem XIII. Jahrhundert, in der Troas, dann gegen das XIII. oder XII. Jahrhundert im mykenischen Culturkreis und in den Terramaren der Poebene, in ersterem nördlicher (troisch-europäischer) Herkunft(?). Aus dem mykenischen Culturkreis erfolgt die Fortpflanzung im XI. und den folgenden Jahrhunderten einerseits östlich nach Lykaonien und dem Kaukasus, von wo das Hakenkreuz vielleicht später im IV.—III. Jahrhundert nach Indien, noch später nach China und zuletzt in nachchristlicher Zeit über Indien nach Tibet und über China nach Japan gelangt sei. Im XI.—VI. Jahrhundert findet es sich häufig auf griechischen Vasen, im VI. und später auf griechischen, thrakischen, makedonischen und kleinasiatischen Münzen. Im Westen sei es aus der Terramara- oder der gleichzeitigen mykenischen Cultur zunächst in die Kunst der Villanovaperiode, dann im VI. Jahrhundert in die etruskische und grossgriechische Kunst übergegangen, im IV. Jahrhundert nach Sicilien und von dort nach Nordafrika verpflanzt worden. Im III. nachchristlichen Jahrhundert

[1]) Niederle, Lidstvo, S. 155.
[2]) L. Píč, Arch. Výzkum ve Středn. Čechách, Taf. II, Fig. 1a (Gross-Čičovic).
[3]) Z. B. Hampel, Taf. CCIV, Fig. 12.
[4]) Athen. Mitth. XVIII, 1893, S. 134, Fig. 30.
[5]) La migration des symboles, Paris 1891, Taf. III.

treffen wir es in den römischen Katakomben. Aus Italien geschah die Uebertragung nach Gallien, Britannien, Germanien, Skandinavien vom III. Jahrhundert vor Christo an, zuletzt gelangte es nach Island, wo es noch im IX. Jahrhundert vor Christo gebraucht wird.

Das Hakenkreuz hat in zahllosen Fällen den evidenten Charakter eines Amulets, Talismans oder apotropäischen Zeichens. Darauf gestützt, hat man die verschiedensten Deutungsversuche unternommen. Man sah darin: Schriftzeichen, Darstellungen des Wassers, des Gewitters, des Blitzes, der Feuererzeugung, der Sonne und ihres Umlaufes etc. Am wenigsten unglücklich scheinen uns die Identificationen mit dem Henkelkreuz der Aegypter, der bekannten Hieroglyphe des Lebens, und dem „Tau“ der Phöniker, nach Ezechiel IX, 4 einem Zeichen des Lebens und des Heiles, welches daher bei den ersten Christen oft an Stelle des eigentlichen Kreuzes als heilbringender Lebensbaum erscheint. Goblet d'Alviella wendet zwar mit Recht ein, dass die Suastika nicht durch Umgestaltung aus einem jener Zeichen der Aegypter oder Phöniker entstanden sein können, und das ist auch gewiss nicht anzunehmen. Aber jenen Identificationen liegt die bemerkenswerthe Thatsache zu Grunde, dass das Hakenkreuz bei Aegyptern, Chaldäern, Assyriern und selbst bei den Phönikern vollständig fehlte. Es ist im Westen der alten Welt beschränkt auf die europäischen Völker, und auch nach Indien und Ostasien gelangte es erst zur Zeit des Buddhismus und mit der Ausbreitung desselben.

Wenn nun ägyptisches Henkelkreuz und semitisches Tau einerseits — europäisches Hakenkreuz andererseits auf verhältnissmässig so engem Gebiete, wie es die Mittelmeer-Küstenwelt ist, einander gegenseitig ausschliessen, so kann daraus vielleicht gefolgert werden, dass sie ursprünglich gleicher Bedeutung sind, und dass, wer das Eine besass, das Andere nicht mehr bedurfte. Diese Identität des Sinnes müsste dann in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends an den Völkergrenzen des östlichen Mittelmeeres noch bekannt gewesen sein. In Italien werden wir dagegen ein schrankenloses Vordringen des semitischen Symbols nach Norden beobachten können.

Wenn das Aermchendreieck der Phöniker und wahrscheinlich ebenso das Henkelkreuz der Aegypter nichts ist als der geheiligte Ueberrest einer geometrischen Darstellung der Menschenfigur, so werden wir wohl auch für das Hakenkreuz gleichen Ursprung aus der schematischen Bildnerei einer früheren Zeit annehmen dürfen. Im Hakenkreuz ist die Menschengestalt nicht ganz undeutlich schematisirt. Die senkrechte Hasta kann als Rumpf und (die geschlossenen) Beine, die wagrechte als die beiden ausgestreckten Arme aufgefasst werden. Die kurzen Schenkel sind dann: Kopf, Füsse und die beiden Hände, von welchen die eine erhoben, die andere gesenkt zu denken wäre. Weitere Deutlichkeit wäre der Symmetrie geopfert. Auf einem troischen Spinnwirtel[1]) hat das Hakenkreuz fünf Arme, von welchen allerdings nur die Enden am Rande der centralen Concavität des Wirtels erscheinen. Hier wäre die Menschenfigur mit gespreizten Beinen, und zwar in Vorderansicht zu erkennen. Auf

[1]) Goblet d'Alviella, Taf. II, Fig. 1.

einem anderen Wirtel ist der Kopfschenkel (wenn wir so sagen dürfen) nicht der gesenkten, sondern der erhobenen Hand zugewendet; und dergleichen Anomalien, die noch auf eine gewisse Flüssigkeit der Form schliessen lassen, sind gerade in jenen ältesten Zeugnissen überhaupt nicht selten. Hier darf vielleicht auch angeführt werden, dass bei den Indiern, allerdings viel später, das nach rechts gewendete Hakenkreuz für männlich, das nach links gerichtete für weiblich galt.

Hat das Hakenkreuz ursprünglich diese Bedeutung, so darf in der Stellung der Arme (mit einer erhobenen, einer gesenkten Hand) vielleicht eine Analogie erblickt werden zur Darstellung jener dämonischen Gestalten, deren Arme — einer gesenkt, der andere erhoben — in schematisch ausgeführten Bildwerken ein liegendes S bilden. Diese Dämonenattitude ist orientalischen Bildwerken eigen; wir finden sie auch an altitalischen Bronzefigürchen, die auf phönikische Einflüsse zurückgehen. Sie wäre ein Gestus des Wurfes oder Schlages; doch wollen wir auf diese Uebereinstimmung weiter kein Gewicht legen.

Unter zahlreichen anderen Deutungen hat das Hakenkreuz auch schon die eines Geschlechtszeichens erfahren. Man sah darin eine Verbindung des männlichen mit dem weiblichen Princip[1]) oder ein ausschliesslich weibliches Symbol,[2]) letzteres wegen des vermeintlichen Vorkommens auf einem troischen Idol und der Verbindung mit weiblichen Gottheiten, wie Artemis, Hera, Demeter, Astarte. Goblet d'Alviella meint, das Zeichen könne secundär ein Symbol der Fruchtbarkeit geworden sein, ohne dass es ursprüngliche Beziehungen zum Geschlechtsleben gehabt haben müsse.

Will man sich überhaupt auf die Deutung prähistorischer Zeichen und Ornamente einlassen, so muss man wohl das Einfachere, Näherliegende für das Primäre halten. Sollte das Hakenkreuz ursprünglich eine Abbreviatur der Menschengestalt sein, so wäre es in der Kunst zunächst die Darstellung eines göttlichen Ahnherrn, des ersten Menschen, später ein Zeichen für die Gottheit und für göttliche Kraft überhaupt. In Assyrien ist das Kreuz Ideogramm des wohlthätigen Himmelsgottes Anu. Später erkennt man darin den einfachsten Ausdruck für die vier Himmelsrichtungen. In Mittelamerika bedeutet das Kreuz ebenfalls die Windrose; aber es ist zugleich Symbol einer ebenso schrecklichen als segensreichen Gottheit, welche Sturm und Regen bringt, des Vaters der vier Winde. Es frägt sich nur, was früher da war: das Kreuzzeichen oder die Meteorologie, die Verehrung eines menschlichen Ahnherrn oder die Anerkennung einer in den vier Weltrichtungen waltenden Himmelsgottheit.

Kürzlich hat Karl v. d. Steinen[3]) über Suastika und Triskeles eingehende Betrachtungen angestellt und beide für schematisirte Abbilder von Vogelgestalten erklärt. Das Hakenkreuz und seine Verwandten seien Abbilder von Störchen, der Dreischenkel ein solches des Hahns. v. d. Steinen prüft zuerst die Möglichkeiten der Entstehung dieser Formen: als lineare Darstellungen

[1]) J. Hoffmann, „Das Buddha-Pantheon von Nippon", citirt von Goblet d'Alviella.

[2]) George Birdwood, Journ. Asiat. Soc. XVIII, N. S., S. 408.

[3]) „Prähistorische Zeichen und Ornamente," Sonderabdruck aus der Bastian-Festschrift, Berlin 1896.

natürlicher Vorbilder in primitiver Strichmanier, als „Wirbel- und Wiederholungsmotive" und endlich als technische Spiralmotive. Er zeigt dann, dass das in Bogenlinien umgeformte Hakenkreuz und der Dreischenkel unter den Tintenschneckenmotiven Mykenes in Goldblech ausgeführt nicht selten vorkommen, findet es aber nicht sicher, dass das erstere aus dem Vorbild der echten Suastika entstanden sei. Dagegen erkennt er im Hakenkreuz und anderen Zeichen der troischen Bauernkeramik, namentlich der Spinnwirtel, „ganz die von Naturvölkern bekannte Linienzeichnung" nach Vorbildern der Wirklichkeit. Schlagend ist der Hinweis auf die Naivetät, mit welcher wie bei zeichnenden Naturstämmen der Gegenwart die Augen und Fellflecken der Thiere neben den Kopf, beziehungsweise über die Rumpflinie der Thiere gesetzt werden. In anderen Fällen [1]) bilden die Augen den Mittelpunkt eines Kreises, welcher den Kopf bezeichnet. Wir bemerken dazu noch, dass auch auf einem mykenischen Vasenscherben [2]) die Augen von Vogelfiguren neben die Köpfe gezeichnet sind, wogegen das Auge als Centralpunkt des Kopfes im Dipylonstil gewöhnlich wird. Minder evident scheint uns die Ansicht, dass es auf den troischen Wirteln von Schlangen wimmle, wofür alle Zickzack- und Wellenlinien, die als Umfangsbänder und Radien dieser Thonkörper auftreten, genommen werden. Denn die im Kreise um den Mittelpunkt gestellten Ornamente erscheinen sowohl als zusammenhängende Zickzackbänder (v. d. Steinen's „Schlangen") wie als einzelne aus Parallellinien gebildete Dreiecke, in welchem Falle sie die oben erwähnten falschen Sterne und Kreuze bilden, ohne dass man eine tiefere Unterscheidung zu machen berechtigt wäre. Indessen mag zugegeben werden, dass man unter diesen Ornamenten vielfach Schlangen verstanden habe, wenn sie auch nicht erfunden wurden, um Schlangen darzustellen.

Das Hakenkreuz in seinen auf den troischen Wirteln recht zahlreichen Varianten wäre nun „das Linearbild des Storches mit ausgebreiteten Flügeln". Ohne leugnen zu wollen, dass in der einen oder anderen jener Varianten Aehnlichkeit mit einem fliegenden Vogel gefunden werden könne, muss man doch sagen, dass in der regulären und traditionellen Gestalt des Hakenkreuzes diese Aehnlichkeit durchaus nicht mehr vorhanden ist. Der fliegende Vogel hat vor Allem beide Flügel stets in gleicher Höhe erhoben oder gesenkt, weshalb wir z. B. in den l. c., S. 10, Fig. 13 gegebenen Momentaufnahmen fliegender Störche die „Vorbilder der Suastika" nicht zu erkennen vermögen. Wollten wir auf unsere oben ausgesprochene Vermuthung zurückgreifen, so würden wir sagen, dem Menschen fällt es viel leichter, mit einem erhobenen und einem gesenkten Arm das gesuchte Vorbild des Hakenkreuzes abzugeben. Irgend eine Hakenfigur mit allerlei Schenkeln kommt ja natürlich heraus, wenn man jene Storchphotographien linear nachzeichnet, nur eben nicht die Suastica.

Es befremdet daher, wenn v. d. Steinen den Grund, warum sich unter den Ornamenten der orientalischen Völker (Aegypter, Phöniker, Babylonier,

---

[1]) Z. B. „Ilios", Nr. 1882, bei Hirschen, Nr. 1971, bei einer Menschenfigur.

[2]) Schliemann, „Mykene", Taf. VIII, Fig. 32.

Assyrer, Perser) das Hakenkreuz nicht findet, darin erblickt, dass „in ihren Landen der Storch nicht brütet". Kann denn nur der Storch die Idee zur Suastika geben? Ist die Erfindung dieser linearen Form so eng an das Vorhandensein jenes Vogels als Brutvogels geknüpft, dass sie ohne jenes Vorbild in der Wirklichkeit gar nicht gemacht werden konnte? Sogar in Cypern soll die Suastika nur darum ursprünglich fehlen, weil die Insel ausserhalb des (heutigen) Brutgebietes des Hausstorches fällt.

Ein plastisches Storchnest sieht v. d. Steinen in einem roh cubisch geformten und ausgehöhlten Thongegenstand aus Troja, auf dessen Boden (nicht innen, sondern aussen) der vermeintliche Vogel brütend dargestellt sein soll. Ferner sind nach ihm einige Wirtel als ganze Nester aufgefasst und mit eingeritzten Nestmulden, Vögeln und Reisern symmetrisch verziert. Die Croix cantonnée, welche in den Kreissegmenten am Rande eines Wirtels (l. c., Fig. 25) fünfmal symmetrisch angebracht ist, bedeutet das „Brutvogelkreuz" mit vier Eiern. Diese Wirtel wären also Nester, um deren Mittelpunkte die Vögel im Kreise brütend herumsitzen.

Andere Zeichen auf den Wirteln werden im Zusammenhang mit dieser Idee für Hausgiebel, Dächer und Häuser gedeutet, ersteres auf Grund des von Virchow[1]) erbrachten Nachweises, dass sich die kammförmigen Zeichen der troischen Wirtel, wenig oder gar nicht verändert, als plastische Giebelzierate an italischen Hausurnen wiederfinden. Es müsste aber erst bewiesen werden, dass dieses letztere Detail nicht ornamentale, sondern constructive Bedeutung hatte, und dass sich Hütten oder Häuser gleicher Construction in Troja befanden. Nur dann könnte man aus der Identität der Figur auf die Bedeutung des Zeichens an letzterem Orte schliessen.

In der Verfolgung dieses Gedankens zieht v. d. Steinen auch die Keramik Mittelitaliens in den Kreis seiner Betrachtung. Obwohl wir damit die Grenzen der ältesten Metallzeit überschreiten, folgen wir ihm auf diesem Wege, weil zwischen dem Auftreten des Hakenkreuzes im Osten einerseits, in Italien andererseits ein evidenter Zusammenhang besteht, dem gegenüber die zeitliche Verschiedenheit des ersten Erscheinens (Bronzezeit im Osten — erste Eisenzeit in Italien) nicht ins Gewicht fällt.

v. d. Steinen findet zunächst, dass „uns an den italischen Hausurnen zu dem Storch auch das Haus selbst mit dem Dach geliefert wird". Er verweist auf zwei Hausurnen von Alba longa, deren Dachflächen zwischen den Sparren und den giebelschmückenden Firstbalkenenden mit allerlei geometrischen Figuren gefüllt sind. Allenthalben sitzen da für ihn die jungen Vögel, den Schnabel aufsperrend und mit den Flügeln schlagend. Er erkennt den alten Storch, das viereckige Nest mit dem Brutvogel, vier Jungen und dem Reisiggeflecht, dann Schlangen und Eidechsen. Gleiches sieht er in den verwandten Zeichnungen einiger Hausurnen von Corneto-Tarquinia und Vetulonia, sowie in zahlreichen Thongefässeinritzungen des Fondo Arnoaldi bei Bologna. Es stört ihn nicht, dass das von „Schlangen" umgebene „Nest-" oder „Brutvogelkreuz"

[1]) Zeitschr. für Ethnol. XVI, 1883, Verhandl. S. 322.

wiederholt und von einer grossen „Schlange“ rechtwinkelig umgeben an den verticalen Wänden einer Hausurne von Vetulonia erscheint, obwohl die senkrechten Wandflächen gewiss nicht zur Anlage von Storchnestern geeignet waren. Dagegen findet er den Platz, welchen zwei heraldisch combinirte Figuren vorne an der Thür der Visconti'schen Hausurne von Alba longa [1]) einnehmen, naturalistisch; denn er erklärt diese Figuren für Eidechsen, welche ihre Fähigkeit im Beklettern senkrechter Hauswände entwickeln.

Die symmetrische Composition dieser Figurengruppe spricht für ein orientalisches Vorbild. Auch der Platz, die Thür, lässt auf Entlehnung aus einer höheren Cultursphäre schliessen. v. d. Steinen warnt davor, dass man jene Gestalten „nicht etwa für Menschen halte; sie haben den Schwanz und, wie auf den troischen Beispielen von Hirsch und Schlange, neben dem linearen Körper die Tüpfelzeichnung des Thieres“. Die Punkte der letzteren laufen aber nicht neben der Körperlinie herab, sondern sind symmetrisch vertheilt: am oberen und unteren Ende der Figuren, dann beiderseits des Kopfes, hier als Augen, endlich unter den Achseln und über den Knieen, hier eher als Andeutungen der Gelenke. Der vermeintliche Eidechsenschwanz ist ganz kurz und entspricht stilistisch dem oberen Ende der Figuren. Der Oberkörper der letzteren ist hakenkreuzartig, doch mit kopfförmigem Abschluss, der Unterkörper lässt zwei Beine erkennen. In der Art und Weise, wie die beiden Gestalten mit einem drohend oder abwehrend erhobenen und einem gesenkten Arm einander gegenüberstehen, glauben wir das heraldische Schema eines Dämonenpaares zu sehen, wie es uns z. B. der kyprische Cylinder, Fig. 105,[2]) vor Augen stellt. Die Composition des letzteren geht wahrscheinlich zurück auf jene paarweise einander gegenübertretenden orientalischen Dämonen, von welchen schon an einer anderen Stelle (oben S. 154) die Rede war. Sollten also diese Figuren nicht Menschen, sondern Eidechsen vorstellen, wie v. d. Steinen will, so wäre mindestens das Schema der Gruppe nicht frei erfunden, sondern aus einem anderen Bilderkreis entlehnt und hier auf die pictographische Zeichnung italischer Barbaren angewendet.

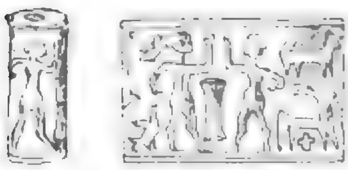


Fig. 105. Jaspis-Cylinder aus Salamis, Cypern, $^2/_3$ nat. Gr.

Wir wollen überhaupt nicht die Möglichkeit bestreiten, dass eine Schlangen- und Storchbildnerei, wie sie v. d. Steinen seiner Erklärung troischer und italischer Ritzzeichnungen zu Grunde legt, wirklich geherrscht hat, und dass sie eine grosse Zahl der von dem Genannten zusammengestellten Arbeiten hervorgerufen haben kann. Aber zwischen dieser Möglichkeit und der Gewissheit, dass dem so sei, ist doch ein grosser Unterschied, und es dürfte immer etwas Missliches haben, die problematischen Ergebnisse solcher Deutungsversuche in allzu scharfe Umrisse kleiden zu wollen.

---

[1]) Visconti, Vasi rinvenuti nelle vicinanze dell' antica Alba Longa, Rom 1823, Taf. II. Oft abgebildet, bei v. d. Steinen, S. 12, Fig. 15. Auch unten auf einer der folgenden Tafeln.

[2]) Nach Ohnefalsch-Richter, Kypros u. s. w., Taf. XXVIII 22 (= LXXIX 3) A. Palma di Cesnola, Salaminia, Taf. XII, Fig. 10.

Während es die „Storchmotive“ in Troja zu einem eigentlichen Stil in der Thongefässverzierung nicht gebracht haben und sich nicht über den Schmuck der Wirtelwölbungen erheben, sei es in Italien ganz anders gewesen; „nur treten dort die alten Störche und die Schlangen vor den Jungen zurück“. Als stilisirte „Storchjunge“ und „Jungenornamente“ deutet v. d. Steinen eine grosse Menge der bekannten Urnen- und Schalenmotive der Villanovaperiode. Auch die Elemente des zerstückten und mäandrisch verschnörkelten Zickzackbandes werden in diese Jungenornamentik einbezogen; wer aber einmal das Kreuz, das Hakenkreuz, den Mäander und das Zickzackband als Storchmuster erkannt hat, dem fällt es natürlich nicht schwer, auch für alle einzelnen Varianten Namen und Entstehungsarten zu ersinnen, so dass z. B. „durch die Vereinigung von zwei Jungen“ „die Einheit des einfachen symmetrischen Mäanders zu Stande kommt“ u. dgl. Dem Storch und seinen Jungen, nicht einer eckigen Umbildung der verbundenen Spiralreihe, hätten wir also die Entstehung des Mäanders zu verdanken.

Da der Hausstorch heute in Italien nicht brütet, meint v. d. Steinen, dass, wenn dies auch früher nicht der Fall gewesen sei, der Villanovastil in Italien importirt sein müsse. „Hat er jedoch in alter Zeit dort gebrütet, könnte der Stil bei seinem bereits ganz ausklingenden Naturalismus, bei seinem schon sehr ornamentalen Charakter trotzdem importirt sein.“ Die Elemente des Villanovastils sind in Italien sicher importirt, aber nicht deshalb, weil der Storch dort nie gebrütet, sondern weil Anfänge und Entwicklung des höheren geometrischen Stils nach Osten weisen und im Westen und Norden nur Ableger dieser Entwicklung Eingang gefunden haben. Dies hat für Italien und Mitteleuropa J. Böhlau in seiner Studie „Zur Ornamentik der Villanovaperiode“ [1]) gezeigt, wie wir in der Betrachtung der geometrischen Kunst der ersten Eisenzeit näher sehen werden.

Der Hergang dieser Uebertragung wird in Zukunft durch die noch ausständige locale Fixirung des griechischen Muttersystems deutlicher werden. Er zeigt indess schon jetzt, dass wir keine nördliche Urheimat und keine doppelte Heimat der den Mäander und das Hakenkreuz verwendenden Ornamentstile annehmen dürfen; sie sind insgesammt im ägäischen Osten daheim. Was sich etwa über die ursprüngliche Bildbedeutung einzelner Motive ermitteln lässt — viel Sicheres wird es auf keinen Fall sein — bleibt von dieser Art des Zusammenhanges völlig unberührt. Ja das Wesen der eigenthümlichen Auffassung geometrischer Ornamente bei Naturvölkern, wie es von der modernen Ethnologie ermittelt worden ist, macht es möglich, sogar wahrscheinlich, dass auch überseeische Lehnformen im Westen bei den Italikern Bildbedeutung hatten, und dass diese letztere auf die Art und Weise der Entstellung Einfluss nahm. Die Untersuchungen, in welchen v. d. Steinen und Böhlau denselben Gegenstand von ganz verschiedenen Seiten betrachten, lassen sich in ihren Ergebnissen recht wohl vereinigen. So können z. B. die Enden des in Mittel- und Ober-

---

[1]) Sep.-Abdr., Festschrift der XXVI. Jahresversammlung der deutschen Anthr. Gesellsch., Cassel 1895.

italien vorkommenden bereicherten Hakenkreuzes[1]) wirklich vier Vogelköpfe, ein anderes Muster[2]) je zwei Vogelköpfe bedeuten. Und so mögen auch alle übrigen Elemente, sogar dann, wenn sie in Griechenland nur mehr ästhetischen Werth besassen, bei den primitiveren Italikern noch pictographischen Sinn gehabt haben. Böhlau weist selbst darauf hin, dass vielleicht Aberglauben im Spiele war, wenn man nur die Ossuarien und Deckschalen in streng herkömmlicher Weise verzierte, während fast alle übrigen Beigefässe unverziert blieben.

Von den symbolischen oder pictographischen Zeichen der troischen Bauernkeramik ausgehend, haben wir das auf den Votivwirteln, der zahlreichsten Classe solcher Arbeiten, besonders häufige Hakenkreuz und verwandte Motive bis nach Italien verfolgt. Die Deutung auf Störche und „Storchjunge" schien uns zu gewagt, um derselben beizutreten. Wir vermutheten vielmehr, dass es sich bei der Suastika ursprünglich um eine Abbreviatur der Menschengestalt handle. Diese Vermuthung erschien auch gestützt durch das Vorkommen des Kreuzes und des Hakenkreuzes auf dem Bauche troischer Gesichtsurnen und des Kreuzes auf dem Leibe einer thrakischen Thonfigur von Cucuteni. Denn welches Zeichen wäre auf dem gewölbten Bauche, etwa in der Nabelgegend, einer schematischen Frauenfigur besser angebracht als das der Menschenfigur, welche daraus hervorgeht? Wenn die Suastika auf dem Vulvadreieck einer oft abgebildeten troischen Bleifigur,[3]) wie v. d. Steinen (l. c., S. 7, Anm. 3) schreibt, nur in den dünnen Aschenüberzug, nicht in das Metall selbst eingeritzt war, also abgewaschen werden konnte, so entfällt natürlich dieses, aber auch nur dieses Stück. Die Mutterbedeutung der troischen „Frauenvasen" mit Kreuz oder Hakenkreuz auf dem Bauche gibt v. d. Steinen (l. c., S. 18) gerne zu, und wenn er die des heiligen Feuers (nach Burnouf's Erklärung des „Drehkreuzes") natürlich ablehnt, so scheint er dafür eine menschliche Mutter von Störchen — und noch dazu von Brutstörchen mit vier Eiern — annehmbar zu finden. Wir möchten lieber glauben, dass die Mutter durch jenes Zeichen als Gebärerin des Menschen charakterisirt sein soll. Kürzlich hat v. Luschan[4]) über „das Hakenkreuz in Afrika" berichtet. Dasselbe fand sich im Gebiete der Basundineger Westafrikas als Narbenzeichnung auf dem Leibe einer Frau,[5]) welche unter den Brüsten ein grosses Hakenkreuz mit spiralig eingerollten Enden und rings umher über ein Dutzend anderer Zeichen, zum Theil ebenfalls Hakenkreuze, eingeschnitten hatte. An eine Uebertragung des Hakenkreuzes nach jener fernen äquatorialen Gegend glaubt v. Luschan nicht. Sollen wir hier also auch an Störche denken, oder liegt es nicht näher, an eine Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Körpertheil, an welchem es eingeritzt ist, zu denken?

Ausser der Croix cantonnée und dem Hakenkreuz findet man in alteuropäischen Werken noch andere Zeichen auf dem weiblichen Leibe. Eine

[1]) Bei Böhlau, Beilage, Fig. 1; bei v. d. Steinen, S. 21, Fig. 41.
[2]) Böhlau, Fig. 2; v. d. Steinen, S. 20, Fig. 38.
[3]) „Ilios", Nr. 226 oben S. 178, Fig. 30.
[4]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1896, S. 137.
[5]) L. c., S. 139, Fig. 2.

thrakische thönerne Sitzfigur aus einem Tumulus bei Tatar-Pazardschik (hier Taf. III, Fig. 1) trägt auf einem Dreieck in ihrem Schoosse eine liegende S-förmige Figur. Auch dieses Zeichen scheint eine symbolische Bedeutung gehabt zu haben.[1]) Noch sehr späte Zeugnisse weisen darauf hin. Als Drahtanhängsel findet sich die S-förmige Figur neunmal an einem Drahtringe aufgereiht, an einer gallo-römischen Jupiterstatuette des Museums von St. Germain.[2]) Der Ring ist durch die Oese auf dem Rücken der groben Bronzefigur gezogen und steht vermuthlich in keiner anderen Beziehung zu der letzteren, als dass man jenen Anhängseln ebenfalls religiöse Bedeutung beimass. Ueber die letztere hat sich Flouest[3]) wohl etwas zu weitgehend dahin ausgesprochen, dass das S-förmige Zeichen ein Symbol der „lumière vivifiante provoquant la fermentation du germe" sei.

Vom Hause aus gleicht das liegende S-förmige Zeichen einer am Boden sich krümmenden, von oben gesehenen Schlange, und als solche wurde es vielleicht auch vielfach angesehen, was der Verbreitung und Einwurzelung des Spiralornamentes in einem weiten Culturkreise nur förderlich sein konnte. Das Spiralornament im Norden besteht sehr oft nur aus solchen in einander gehakten Doppelvoluten, zwischen welchen ein kleiner Raum freibleibt. Wenn diese Elemente später ganz auseinandergenommen werden und an einem Ende Köpfe und gesträubte Kämme erhalten, so ist dies möglicherweise nur eine Verdeutlichung des alten Bildsinnes. Das bildlose Spiralornament gehört im Norden durchaus der älteren Bronzezeit, d. h. dem zweiten Jahrtausend vor Christo an und ist zweifellos als fertige Schöpfung aus einem fremden Culturkreis nach Mitteleuropa und von dort nach Skandinavien gelangt.

Auf dem Bauche troischer Gesichts- und anderer Gefässe erscheint häufig[4]) eine in der Mitte stark nach oben gekrümmte Reliefwellenlinie, und es verdient Beachtung, dass an den „Frauenvasen", welche dieses Zeichen tragen, die sonst übliche Andeutung der Brüste fehlt. Eine ähnliche Reliefwellenlinie findet sich auf kyprischen Henkelurnen[5]) in der Bauchmitte, wo sonst Baum- oder Thierdarstellungen vorkommen; ferner auf Aschenurnen der ausgehenden oberitalischen Bronzezeit in Terramara-Brandgräbern,[6]) ein deutlicher Hinweis auf den Zusammenhang der Terramaracultur mit der troisch-kyprischen, wie ihn auch die Gesichtsurnen der Terramaragräber[7]) andeuten. Ein ähnliches Gebilde zeigt die menschenähnliche Stele Arnoaldi[8]) hier in Gestalt zweier übereinander befindlicher hängender Doppelvoluten, gegen welche von jeder Seite zwei Thier-

---

[1]) S-förmige Doppelspiralen erscheinen einzeln, gross und anspruchsvoll auf altitalischen Grabgefässen. Mon. ant. Acc. Linc. IV, S. 232f., Fig. 103 und 103a—d.

[2]) Reinach, Ant. nat., bronzes figurés, S. 32, Fig. 5; Flouest, Rev. arch. 1885, I, S. 13.

[3]) L. c. und Bull. Soc. Ant. France 1884.

[4]) „Ilios", S. 328, Fig. 157; S. 385, Fig. 233; S. 414, Fig. 306; S. 429, Fig. 354; S. 430, Fig. 355.

[5]) Hagia Paraskevi, Ohnefalsch-Richter, Kypros u. s. w., S. 63, Fig. 58f.

[6]) Z. B. von Monte Lonato, Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. 38, Fig. 3.

[7]) Z. B. l. c., Fig. 11.

[8]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. XIII, Fig. 7; Zannoni, Certosa, Taf. C, Fig. 7; Zeitschr. für Ethnol. 1883, S. 218, Fig. 2.

figuren gekehrt sind. Diese Zeichen nehmen die Brustgegend ein. Die Stelle des Bauches oder Nabels bezeichnet eine Rosette. Auf der Gesichtsscheibe sind zwei Rosetten als Augen, darunter eine Horizontallinie und an Stelle des Mundes wieder eine Thierfigur angebracht.

Es scheint demnach, dass die hängende Doppelvolute — auf troischen, kyprischen und italischen Urnen vergröbert zu jener Reliefwellenlinie — ebenfalls eine bestimmte Zeichenbedeutung hatte, und man kann sie ja auch als schematische Darstellung der weiblichen Brüste gelten lassen. So erscheint sie



Fig. 106. Bemalter Topfscherben aus Mykene, $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 107. Bruchstück eines Terracotta-Idols aus Tiryns, fast nat. Gr.

an einem nach unten hin pfeilerförmigen, aber mit Kopf und erhobenen Armen ausgestatteten Idol, welches auf einer spätmykenischen Vase aus Amathus auf Cypern gezeichnet ist.[1])

Auf einem Terracottaidol aus Tiryns ist die weibliche Brust durch drei nebeneinander stehende unverbundene Spiralen bezeichnet.[2]) Vielleicht sind die in älterer Zeit oft mächtig langen und stark geringelten Schlangen an der Aegis der Athene ursprünglich nichts Anderes als diese Bezeichnung der weiblichen Brust. Wenn die Fischhaut, aus welcher die Aegis in der Kunst entstand, einem männlichen assyrischen Dämon der Kunst und Wissenschaft ent-

[1]) Cesnola-Stern, Cypern, Taf. XLII, Fig. 3. Undeutliche Nachklänge anthropomorpher Cultobjecte liegen vielleicht manchen ornamentalen Gebilden der mykenischen und der geometrischen Vasenmalerei zu Grunde. Vgl. z. B. das auf einem Topfscherben bei Schliemann, „Mykenä", S. 79, Fig. 86 (oben Fig. 106), wie es scheint, in metopenartigen Reihen auftretende Ornament (rohere Zeichnung, l. c., Taf. XIV, Fig. 70, etwas abweichend Taf. VIII, Fig. 34), ferner die räthselhaften aufsatzförmigen Gebilde, welche auf einer Dipylonvase, Athen. Mitth. XVII, 1892, Taf. X (vgl. S. 209, Fig. 1), neben einer Reihe tanzender nackter Frauen vorkommen. Der Mittelkörper dieser Figur ist einmal mit Spiralen bedeckt.

[2]) Schliemann, „Tiryns", S. 87, Fig. 11, oben Fig. 107.

lehnt ist, mag es nothwendig geschienen haben, die neue Trägerin derselben durch darangefügte Schnörkel als weiblich zu charakterisiren. Schon in der Ilias ist die Aegis der Athene behängt mit hundert kostbaren goldenen Troddeln. Weder Zeus' Blitz, noch der Speer des Ares vermag sie zu durchbohren. Geschüttelt verbreitet sie furchtbaren Klang, ist also wohl als ein lockerer Gegenstand, ein Fell oder eine Thierhaut zu denken. In den älteren Bildern der Athene[1]) erscheint die Aegis als ein grosses mantelähnliches Fell, meist geschuppt, statt der Troddeln mit Schlangen, d. h. mit Spiralen umsäumt, mit dem Gorgoneion, d. h. mit einem wahrscheinlich der orientalischen Kunst entlehnten, der Besfratze ähnlichen Apotropaion besetzt und so um die Schulter geworfen, dass es zum Theil die Brust deckt, zum Theil am Rücken weit herabhängt, und dass es, über den linken Arm geworfen, als Schild dienen kann. Das ist nach anthropologischer Auffassung ein echtes, klingelndes und blendendes Schamanengewand, mit dem man, nach Bedarf, Menschen schreckt, feindliche Geister bannt, Wolken versammelt, Donner und Blitz herbeizieht. Die spätere Kunst lässt dann auch diesen urwüchsigen Zauberapparat gebührend zurücktreten. Specifisch europäisch und höchst urthümlich ist die vorherrschende Zueignung desselben an eine Frau, wenn auch hin und wieder Zeus und Apollo davon Gebrauch machen. Um die Aegis als Waffe des Zeus und der Athene zu motiviren, wurde angenommen, dass Zeus das unverletzbare Fell der Ziege, die ihn gesäugt hatte, im Kampf gegen die Giganten als Schild ergriffen, oder dass Athene ein flammenspeiendes Ungeheuer namens Aegis, das Phrygien und andere Gegenden des Ostens verheert hatte, erlegt und sein Fell als Brustharnisch angenommen habe.

Die Ziege ist ein vielfach bezeugtes Totemthier Kleinasiens und der griechischen Inselwelt. Mit weiblichen Göttern wird sie schon in der mykenischen Kunst, dann in der Gestalt der Artemis Knagia verbunden. Die Nährmutterziege des Zeus war wohl ursprünglich ebenso als wirkliche Mutter desselben gedacht wie die Wölfin als Mutter der römischen Zwillinge. Die Göttin mit dem Ziegenfell ist eine Anthropomorphose jener thierischen Muttergestalt. Der Kampf mit der „Aegis“ Phrygiens entsteht aus einer anderen Form der Beigesellung des Thieres zur menschlichen Göttergestalt. Wenn *αἰγίς* eine Wetterwolke, ähnliche Verba das Niederfahren des Sturmes aus den Wolken bedeuten, so ist daran zu erinnern, dass Naturvölker in ihrem naiven totemistischen Geisteszustand die Himmelserscheinungen der Intervention von Thiergestalten zuschreiben, denen sie zuerst in ihrer irdischen Erscheinung besondere, souveräne Bedeutung beilegen. Die Ersetzung des Ziegenfelles durch die Fischhaut erscheint sehr logisch; denn in dem chaldäischen, ursprünglich fischgestaltigen, später blos fischhäutigen Dämon fanden die Griechen das Wesen einer älteren Mythologie, welches die vier Windrichtungen beherrschte, ihren Segen und ihre verderblichen Schickungen herbeiführte, bereits völliger ausgebildet und mussten daher das Attribut, welches ihnen, wie die mykenische Kunst lehrt, reichlich vermittelt wurde, von dort entlehnen.

[1]) Vgl. Roscher, Mythol. Lexikon I, S. 149.

Die hängende Doppelvolute erscheint als symbolisches Zeichen auf mykenischen Grabstelen.[1]) Einmal ist sie hier[2]) in kunstvoller Weise zur Füllung beider Kreisfelder einer liegenden S-förmigen Figur verwendet. Vorbilder dieser Verwendung finden sich schon in den Spiralverzierungen ägyptischer Siegelplatten.[3]) Aus mykenischer Zeit stammen auch die in Troja verstreut gefundenen Goldschmucksachen, an welchen die aus Draht gebildete und aufgelöthete Brillenspirale in Reihen erscheint: eine oben mit Henkelkännchen besetzte Nadel[4]) und Armbänder.[5]) In der Nekropole von Castelluccio, Sicilien[6]) finden sich verwandte Zeichen auf Steinplatten, und bekannt ist die hängende Doppelspirale mit auswärts gekehrten Voluten namentlich auch von den Steinplatten eines megalithischen Bauwerkes (Hagiar Kim) auf Malta, welches früher für einen phönikischen Tempel gehalten wurde.[7]) Auf den illyrischen Situlen, welche sehr alte Motive in verhältnissmässig junger Zeit reproduciren, ist die hängende Doppelvolute gemein; so erscheint sie auf der Situla von Watsch zwischen den beiden Reitern der obersten Zone, die den Umzug einer im Wagen geführten weiblichen Gottheit darstellt, auf der Certosasitula über einem Manne, der ein Schwein, worauf ein Vogel sitzt, an den Hinterbeinen nach sich zieht, auf den Situlafragmenten von Matrei über schreitenden Thieren.[8]) Wahrscheinlich haben auch die in der Hallstattperiode so oft, einzeln oder in Reihen, auftretenden Brillenanhängsel[9]) noch irgend eine talismanische oder Amuletbedeutung im Sinne des alten pictographischen Zeichens. Unter den von Marchesetti verzeichneten Fundorten dieses Gegenstandes liegen zwölf in Italien und Südtirol, acht in Croatien, Dalmatien und Bosnien-Hercegovina, drei im Kaukasus. Beachtenswerth ist namentlich das häufige Vorkommen an der Ostküste Italiens und am illyrischen Gegengestade in einem auch zu vorgerückter Zeit noch sehr alterthümlichen adriatischen Culturkreise.

Nach alledem könnte die hängende Doppelvolute ganz wohl das uralte Zeichen und Symbol einer weiblichen Gottheit gewesen sein. Es wäre nicht ohne tiefen Sinn und Zusammenhang, dass es gerade die Pflanzenranke ist, welche ein solches Zeichen abgegeben. Die Pflanzenranke auf der Mutterbrust wäre ein ebenso naives Attribut wie das Menschenbild im Mutterschoosse. Eine minder idealistische jüngere Kunst legt das Kind der Mutter an die Brust und gibt ihr den Pflanzenzweig in die Hand.

b) Die kretische Bilderschrift.

Die Entwicklung der mit Bildsinn erfüllten linearen Zeichen mündet einerseits, wie wir an den Spiralschlangen der Aegis gesehen zu haben glauben, in

[1]) Eranos Vindob., S. 28, Fig. 3. [2]) L. c., S. 27, Fig. 2.

[3]) Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern, S. 145, Fig. 68e (ein Stück mit der Cartouche des Königs Tat-ka-ra der IV. Dynastie, circa 4000—3800 v. Chr., „die älteste datirbare Spirale") und d.

[4]) „Ilios", S. 544, Fig. 834.

[5]) Ebenda, S. 551, Fig. 873f.; vgl. noch das Elfenbeinobject ebenda, S. 473, Fig. 520.

[6]) Bull. paletn. Ital. XVIII, 1892, Taf. VI. [7]) Perrot-Chipiez, III, S. 303, Fig. 227.

[8]) Vgl. auch die Situlen von Este, Not. Scavi 1882, Taf. VI, Fig. 10 und Taf. VII, Fig. 7.

[9]) Marchesetti, Scavi di Sta. Lucia, Triest 1893, S. 284, Anm. 15.

die Bildkunst und Ornamentik, andererseits in die Bilderschrift. Die Berücksichtigung der letzteren fällt streng genommen ausserhalb der uns hier gestellten Aufgabe. Auch kennt man aus Europa nur ein bilderschriftliches System, und dieses stammt, wenngleich es sich später nach dem Festlande verbreitet hat, von einem insularen Randgebiete des Continents, nämlich aus Kreta. Die Entdeckung und Darstellung desselben ist ein Verdienst von J. A. Evans, der jedoch nicht gesehen zu haben scheint, in welch' nahem Zusammenhange viele Elemente dieses Systems mit ornamentalen Motiven stehen, welche in jüngeren Zeiten durch weite Gebiete Europas hin verbreitet sind. Um dieser Beziehungen willen können wir nicht umhin, uns mit der so seltsamen und nach Westen hin ganz vereinzelt dastehenden kretischen Pictographie zu beschäftigen.

Schon früher kannte man, wie Reinach in einem Bericht über jene Entdeckung erinnert,[1]) von Kypros eine Silbenschrift, in welcher Sätze eines dem Arkadischen verwandten griechischen Dialektes niedergeschrieben waren. Obwohl diese Inschriften zeitlich nicht sehr hoch hinaufreichen, ist jenes Schriftsystem doch sicher älter als die Ausbreitung der phönikischen Buchstabenschrift auf der Insel, d. h. es fällt vor das Jahr 1000 v. Chr. Wäre dies nicht der Fall, so würde man schwer begreifen, warum die kyprischen Griechen zu einer complicirten Silbenschrift gegriffen hätten, während ihnen doch das phönikische Alphabet zu Gebote stand, welches sehr einfach ist und sich für den schriftlichen Ausdruck des Griechischen vorzüglich eignet. Nach Sayce gehört die kyprische Silbenschrift einer Gruppe von Schriftarten an, welche auch die hethitischen Hieroglyphen umfasst. Zeichen eines verwandten pictographischen Systems glaubt der genannte englische Gelehrte auch auf Wirteln und anderen Fundstücken aus Troja zu erblicken. Sichere Schriftzeichen erkannte man sodann auf Vasenhenkeln aus Mykene und auf Gemmen, sogenannten „Inselsteinen“, vorwiegend kretischer Provenienz. In Kreta fand endlich Evans auf eigenen Reisen noch eine Reihe solcher Schriftdenkmäler und berichtete darüber zuerst im Journal of Hellenic Studies XV, II, 1895, dann in einem eigenen Buche „Cretan Pictographs and Prae-Phoenician Script“, London und New-York 1895.

Die in kleinen Gruppen, meist auf Siegelsteinen angebrachten Zeichen bieten Folgendes:[2]) Die schematische Menschenfigur mit gespreizten Beinen und herabhängenden Armen — das Auge (theils mit dem Weissen und den Wimpern, theils nur der Stern in Gestalt von zwei concentrischen Kreisen) — gekreuzte Hände an der Spitze eines von den Armen gebildeten Dreiecks — den gekrümmten Arm — das gekrümmte Bein — das Gesäss mit den Oberschenkeln (?) — den Arm mit einem krummen Werkzeug in der Hand — die gestielte einfache und Doppelaxt — die ungestielte Doppelaxt — den Dolch — Pfeilspitzen — Bogen und Pfeil (?) — ein beilförmiges Schneidemesser — die Säge und andere Werkzeuge — ein Saiteninstrument — verschiedene Haus-

[1]) „La Crète mycénienne“, L'Anthr. V, 1894, S. 408.
[2]) Vgl. die Classification derselben Cret. Pict., S. 33.

bestandtheile (Thüren, Zäune) — Hausgeräthe und Gefässe (verschiedene Henkelkannen) — Schiff — Fisch — Vögel — vierfüssige Thiere (Ochse, Schwein, Schildkröte u. A.) und Thierköpfe (meist von Hörnerträgern), sowie ein schematisches Hirschgeweih. Die Pflanzenwelt liefert allerlei Blumen und Zweige, die Welt der kosmischen Erscheinungen den Halbmond, vier- und mehrstrahlige Sterne, unter den letzteren auch solche mit gekrümmten Strahlen. Ein paar Zeichen sollen Berggipfel vorstellen. Als geometrische Figuren classificirt Evans das schräge Kreuz, dasselbe mit kleinen Kreisen an den Enden der Arme, die S-förmige Figur, dieselbe mit wieder zurücklaufenden Spiralen, welche in blattförmige Verdickungen enden. Unbestimmt findet er ein paar Zeichen, welche den hufeisenförmigen Schwert- und Dolchknäufen der Früh-La Tène-Periode gleichen, ein anderes, das grosse Aehnlichkeit hat mit einem gewissen Sicheltypus der Bronzezeit, Doppelmonde u. A. m.

Es ist klar, dass diese Pictographie nicht oder nur zum geringsten Theile aus einem alteuropäischen Bildervorrath schöpft. Sie verarbeitet Fremdes und wohl auch Einheimisches, d. h. Formen, die dort, wo diese Schrift entstand, einheimisch waren. In mehreren Fällen erkennt Evans bestimmte Aehnlichkeit mit ägyptischen Hieroglyphen; doch hält er die kretischen Schriftzeichen keineswegs für blosse Nachahmungen der letzteren. In ausgedehnterem Masse sind sie den kleinasiatischen und hethitischen Bilderschriften ähnlich, welche eine Reihe der auffallendsten Zeichen mit dem kretischen System gemein haben. Auch findet sich auf hethitischen Monumenten eine ähnliche Anordnung der Zeichen. Uebrigens ist die kretische Pictographie auch keine blosse Imitation der hethitisch-kleinasiatischen; denn dieser letzteren fehlen gerade einige der gebräuchlichsten kretischen Zeichen. Evans glaubt daher, dass beide Systeme, das kretische und das „asiatische“, auf mehr oder minder nachbarlichen Gebieten nebeneinander aus noch primitiveren pictographischen Elementen erwachsen seien. Die kretische Bilderschrift ist untrennbar von dem durch die mykenische Cultur beherrschten Länderraum und gehört, geographisch gesprochen, Griechenland an. Sie wurde die Mutter eines rein linearen alphabetischen Systems und fand in der einen wie in der anderen Form ihren Weg nach dem Peloponnes.

Wir haben oben einige lineare Zeichen kennen gelernt, die sich an alten europäischen Werken befinden und symbolischen oder pictographischen Gehalt zu haben scheinen. Ein Paar dieser Motive — das liegende Kreuz, die S-förmige Figur — erscheinen auch in der kretischen Bilderschrift; andere, wie die Croix cantonnée und namentlich das Hakenkreuz, fehlen in der letzteren. Dies deutet doch darauf hin, dass man dem europäischen Festland keinen Antheil an der Entstehung jener Pictographie beimessen muss. Dagegen finden sich nicht wenige Elemente derselben unter den später, während der ersten Eisenzeit in Italien und Mitteleuropa angewendeten Mustern und Hängezierraten, woraus auf ein langes Fortleben dieser Zeichen in der Symbolik und Ornamentik geschlossen werden darf.

Wir beziehen uns dabei auf folgende Pictogramme, die wir nach den Zahlen bei Evans, l. c., S. 33, citiren:

1. Das Männchen mit gespreizten Beinen, in Reihen auf Thongefässen aus Villanova, Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. XCII, Fig. 1, 2, 7, 15, dann auf einem Topfscherben des Pfahlbaues von Châtillon (Zinnstreifenverzierung), Mortillet, Mus. préhist., Taf. XCI, Fig. 1117.

3. Das Dreieck mit zwei über die Spitze emporragenden Händen. Erscheint nicht ganz in dieser Form, sondern blos mit zwei den Daumen der beiden Hände entsprechenden Haken nicht selten auf Thongefässen aus dem Ende der Bronzezeit und der ersten Eisenzeit in Oberitalien und Oesterreich-Ungarn (s. darüber im letzten Buche).

8. Das gestielte Beil, nicht ganz seltenes isolirtes Zeichen auf gravirten Bronzen der ersten Eisenzeit Italiens (Beispiele im nächsten Buche).

11. Der Dolch mit grossem rundem Knauf. Bronzeanhängsel der Schweizer Pfahlbaubronzezeit, z. B. Gross, Protohelvètes, Taf. XXIII, Fig. 37.

16. Beilförmiges Schneideinstrument mit grossem rundem Knauf. Grosse beilförmige Bronzeanhängsel mit Oehr der Gräberstufe Benacci II. bei Bologna, Montelius, l. c., Taf. LXXX, Fig. 5, vgl. Taf. LXXXVII, Fig. 3.

29. Henkelkännchen, nicht selten als symbolische Anhängsel in der ersten Eisenzeit Italiens, Croatiens, Bosniens (s. unten).

39. Der Stierkopf erscheint als Anhängsel in der ungarischen Bronzezeit, als getriebenes Vasenornament in der Schweiz (s. unten). Ebenso Vogel- und vierfüssige Thierfiguren.

54. Dreistielige Blume, findet sich als Anhängsel häufig in der ersten Eisenzeit der Alpenländer.

65. Der Halbmond, sehr gewöhnlich als Anhängsel in der ungarischen und Schweizer Bronzezeit (s. unten).

66b. Ein Zeichen für Berg und Thal (nach Evans) sehr ähnlich den sogenannten „Mondfiguren" aus Schweizer Pfahlbauten (s. unten).

67. Das schräge Kreuz (s. oben S. 336).

69. Die S-förmige Figur, s. oben S. 345, dazu dasselbe als Einzelzeichen Montelius, l. c., Taf. LXXXIV, Fig. 13, aus der Gräberschichte Arnoaldi bei Bologna und Hampel, Bronzezeit, Taf. LXX, Fig. 12, aus den spätbronzezeitlichen Gräbern von Pilin.

71a. Figur ähnlich den „hufeisenförmigen" Dolch- und Schwertknäufen der jüngeren Hallstattzeit.

75. Zweimal eckig gebrochene Linie, beliebtes Motiv der geometrisch-griechischen und der Villanovakeramik, Montelius, l. c., Taf. XCII, Fig. 6, 15, 16.

76. Sichelförmiges Zeichen, vgl. z. B. Hampel, l. c., Taf. LXXXIX, Fig. 12. Im letzteren Falle würde der im Norden vorhandenen Werkzeugform natürlich kein pictographisches Zeichen zu Grunde liegen, sondern dieses wäre ein Bild des auch im Süden ähnlich geformten Geräthes. Evans hält das Zeichen für die Abkürzung einer springenden Thierfigur.

Die obige Zusammenstellung einiger europäischen Ornamentformen der Bronze- und ersten Eisenzeit mit Elementen der kretischen Pictographie soll nur hypothetischen Werth haben. Es fehlen die Zwischenglieder zur directen Ableitung der ersteren aus den letzteren. Andererseits muss aber doch bedacht

werden, dass jene Zierformen für Europa sonst räthselhaften Ursprunges sind. Die Analogien mit der kretischen Bilderschrift können uns wenigstens den Weg andeuten, auf welchem neue Ornamentmotive nach unserem Continent gelangt sind. Der Culturkreis, aus dem sie in letzter Linie stammen — Aegypten und Vorderasien — ist so bilderreich, dass ihre Herleitung aus demselben viel geringeren Schwierigkeiten begegnet als die Annahme eigener Erfindung auf dem Boden des europäischen Festlandes.[1])

c) Die mykenische Zeichnung.

Die Schachtgräber auf der Burg von Mykene enthielten den grössten Reichthum an figürlichen Arbeiten der vorgerückten Bronzezeit Griechenlands. Im Gegensatz zur primitiveren Culturstufe der Inselgräber sind weitaus die meisten erhaltenen Bildnereien Werke der Zeichnung; in den reichsten Gräbern

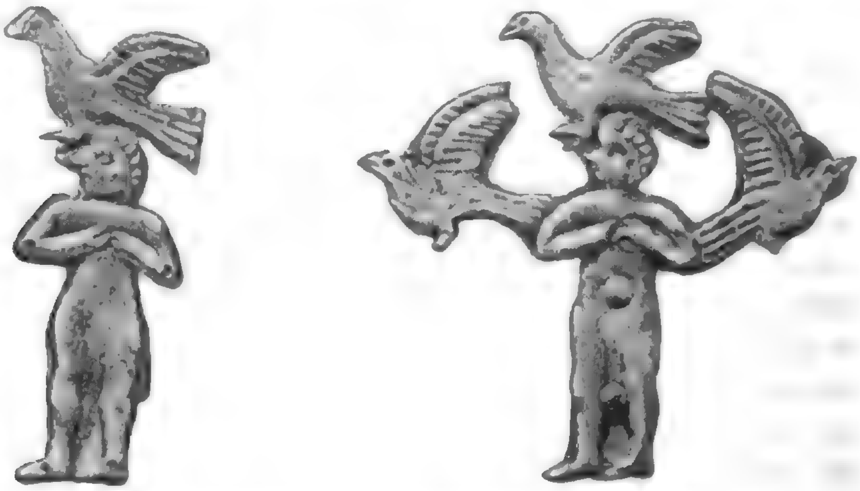


Fig. 108—109. Taubengöttinnen aus Goldblech. Mykene, III. Grab, nat. Gr.

(3—5) war die Mehrzahl der Bildwerke in Gold ausgeführt. Plastische Werke in Edelmetall sind verhältnissmässig wenig zahlreich. Eine goldene Nadel trug die Figur eines Steinbockes, ein Goldbecher zwei Taubenfiguren auf den Henkeln. Aus Silber war ein Ochsenkopf mit einer Rosette zwischen den Hörnern, aus Bleisilber ein Gefäss in Gestalt eines Hirschen.

Die kostbarsten Werke der Zeichnung sind in Edelmetall eingravirt oder getrieben, häufig auch aus Blech geschnitten, seltener eingelegt. Gravirt sind goldene Schieber mit Darstellungen von Löwen und Männern, die untereinander oder mit Löwen kämpfen, goldene Ringe mit vier kämpfenden Männern oder mit der Hirschjagd eines Bogenschützen zu Wagen. Getrieben sind Becher mit laufenden Löwen, Kistchenbeschläge mit Löwen und anderen Thieren (Steinbock, Hirsch, Ochsenkopf). Aus Goldblech geschnitten sind die „Taubengöttinnen" und „Taubentempelchen"[2]), eine sitzende weibliche Gewandfigur, Hirsche

[1]) Auf einige der oben bemerkten Uebereinstimmungen hat kürzlich Petersen („Comparazioni fra le antichità italiche e le egeo-micenee", Bull. pal. Ital. XXIII, S. 81) hingewiesen, wogegen Pigorini l. c., S. 86 Einwendungen vorbrachte.

[2]) Oben Fig. 108—110, nach Schliemann, „Mykene" Nr. 267, 268, 423.

und Panther auf Palmetten liegend, Greife, Sphinxe, Tintenfische, Schmetterlinge, Doppeladler. Aus verschiedenfärbigem Gold in Bronze eingelegt sind die Verzierungen einiger Prachtklingen: eines Dolches mit figurenreicher Löwenjagd, eines anderen mit katzenartigen Thieren, Vögeln, Fischen und Blumen und einer Schwertklinge mit laufenden Pferden.

Zu diesen Kostbarkeiten kommen als Arbeiten in anderem Material hauptsächlich die bemalten Thongefässe und endlich die über den Gräbern errichteten Reliefstelen.

Die Qualität dieser Arbeiten ist eine sehr verschiedene. Brunn[1]) unterscheidet zunächst eine Kategorie von Schmucksachen (Diademen, Schildchen, Knöpfen u. s. w.), die aus dünnem Goldblech gepresst oder getrieben sind. Sie bilden einzelne oder verbundene rhombische oder runde Felder, die mit Blumen und Blättchen, Schmetterlingen und polypenartigen Meeresgeschöpfen ornamentirt sind und durch eine gewisse Eleganz der gerundeten Zierformen blenden. Ohne Vorstufe und Nachwirkung erscheint dieser Gräberschmuck als in Metall übertragene Putzmacherarbeit, bei der Alles auf Fingerfertigkeit und weiblichem Geschmack im Verbinden und Ordnen beruht. Zwischen den einzelnen, für sich bestehenden Einheiten, die in den grösseren Stücken mechanisch zusammengefügt sind, herrscht keine innere Verbindung, noch stehen sie in organischer Verknüpfung mit dem Raume, den sie schmücken, wie die Arabeskengewinde der griechischen Kunst, die gleich wirklichen Pflanzen aus dem gegebenen Raume herauswachsen.



Fig. 110. „Taubentempelchen“ aus Goldblech. Mykene, IV. Grab, nat. Gr.

Daneben erscheinen in einer zweiten Gruppe ausgeschnittene Goldblechfiguren von Schmetterlingen, Seethieren, Greifen, Sphinxen, Paaren von Hirschen und anderen Thieren, dann ebensolche menschliche Gestalten: Gebilde von grösserer Geschlossenheit und Selbstständigkeit, aber, wie auch die Gesichtsmasken, ohne feine Modellirung, in runden, weichlichen Formen gehalten.

Weit höher stehen die Figurengruppen eingelegter Dolchklingen, deren Technik als Ergebniss einer alten und mit Meisterschaft gepflegten Metallgiess- und Schmiedekunst erscheint. Obwohl sichtbar von ägyptischen Einflüssen genährt, ist der Stil dieser Arbeiten doch nicht eigentlich der ägyptische. Noch weniger gilt dies von den theilweise verwandten Darstellungen der goldenen

[1]) Griechische Kunstgeschichte I, S. 33.

Siegel und der weit verbreiteten Inselsteine. Diese kleinen Denkmäler reden die Bildersprache des Wappenstiles, und mit Recht bemerkt Brunn, dass es bei ihnen weder auf Decoration einer gegebenen Fläche, noch auf Naturtreue so sehr ankam als auf Verständlichkeit der bedeutungsvollen Aussage des Bildwerkes. Daher fehlt hier sowohl eigentliche Entwicklung als Anschluss an die spätere Glyptik. Sie bezeugen einen ziemlich bunten Polydämonismus, der im Gegensatze steht zu Homer's wohlgeordnetem Götterstaate, aber auch im Epos noch lange nicht völlig überwunden erscheint.[1])

In die älteste Zeit der mykenischen Grabanlagen gehört nach Reichel[2]) auch eines der Steindenkmäler, welche über den Schachtgräbern angetroffen worden sind. Die Hauptmasse dieser Arbeiten unterscheidet sich nach Material, Technik und Zeichnung so sehr von jenem Stücke (l. c., S. 26, Fig. 1), dass Reichel annimmt, man habe die übrigen alten Grabstelen nach Jahrhunderten bei einer Umgestaltung der ganzen Anlage durch neue Steine ersetzt. Diese letzteren zeigen eine bessere Glättung der Flächen, eine sorgfältigere Ausführung des wie angeklebte Laubsägearbeit vom Hintergrund sich abhebenden Reliefs, dabei aber eine plumpe, fast carikirte Zeichnung. Jenes alte Steindenkmal ist dagegen äusserlich merkwürdig roh, die Platte nur oberflächlich geebnet, die Figuren mehr eingerissen als herausgeschnitten. Dafür sind aber Ornamente und Figuren mit grosser Sicherheit entworfen, und die innere Güte der Zeichnung verräth Verwandtschaft mit den besten Werken dieser Zeit, den eingelegten Dolchklingen. Dargestellt ist in einem von geschmackvollem Rankenwerk erfüllten Rahmen die Wagenfahrt eines Kriegers (Königs), dessen Pferde über einen hingesunkenen Feind hinwegsetzen; darunter verfolgt ein Löwe eine Antilope. Die übrigen Grabstelen zeigen Aehnliches, aber in viel geringerer, einen barbarischen Eindruck machender Ausführung. Da diese Werke jedenfalls im Peloponnes selbst gearbeitet worden sind, geben sie uns einen Massstab für das Herabsinken der Kunst in den letzten Jahrhunderten der mykenischen Periode.

Ausser den sculpirten Grabstelen sind in spätmykenischer Zeit auch bemalte verwendet worden. Eine solche fand Tsuntas in einem Felsengrabe der Unterstadt.[3]) Die kreisrunden, mit nachgeahmter Wölbung versehenen Felsengräber — es kommen daneben auch viereckige vor — sind wahrscheinlich Copien der grossen, einst als „Schatzhäuser“ bekannten Kuppelgräber und somit höchstens gleichzeitig mit den letzteren, wenn nicht noch jünger. Die nicht ganz meterhohe bemalte Stele ist oben beschädigt und diente als Verschluss der kleinen Nebenkammer eines solchen Grabes. Sie stand da auf mehreren übereinander gelegten Steinplatten, offenbar in secundärer Verwendung; denn

[1]) Die Inselsteine scheinen bis ins IV. Jahrhundert herabzureichen und zeigen auch Elemente der geometrischen Decoration. Die Seltsamkeit ihrer Vorstellungen beruht wahrscheinlich oft auf den phantastischen Sonderwünschen der Besitzer, die sich neue, noch nie gesehene Bilder zum Siegeln anfertigen liessen. So zeigt ein Siegelstein von Melos Athen. Mitth. XXI, Taf. V, Fig. 3 einen laufenden Mann ohne Kopf mit Armen, die in Schlangen ausgehen.

[2]) Die mykenischen Grabstelen, Eranos, S. 24.

[3]) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1896, Taf. I, L'Anthr. VIII, 1897, S. 20f., Fig. 1, 2.

sie hat nicht nur die Form der über den Schachtgräbern gefundenen, einst unter freiem Himmel errichteten sculpirten Stelen, sondern auch einen unbearbeiteten unteren Theil, der bestimmt war, in die Erde versenkt zu werden. Aber auch die Malerei ist nicht das Erste, was auf diesem Steine angebracht war. Unter der Stuckschichte, auf der gemalt ist, liegen nämlich, wie man am oberen Rande sieht, eingeritzte Ornamente, bestehend aus geraden Bändern, Rädern und Kreisen, welche keine Aehnlichkeit mit bekannten mykenischen Mustern zeigen. Technisch und stilistisch verwandt sind dagegen die auf einer voretruskischen Grabstele des Fondo Arnoaldi bei Bologna eingehauenen Zeichen,[1]) sofern dieselben ebenfalls theilweise aus Kreisen und Rosetten bestehen. Diese ältere Decoration des Steines kann man wohl nicht anders als geometrisch nennen.[2]) Aehnliche Muster sind auf den Schmalseiten der Stele gemalt; der Maler scheint hier die älteren gravirten Motive copirt oder variirt zu haben.

Diese Malerei kann innerhalb der mykenischen Culturperiode kein sehr hohes Alter beanspruchen. Wenn der Farbenschmuck der Stele, nach der Art der Verwendung derselben, älter sein muss als das Grab, zu dessen Verschluss der Stein gedient hat, so ist andererseits dieses Nebengrab wahrscheinlich jünger als das Hauptgrab, an dessen Peripherie es liegt. Die Malerei der Grabstele kann also, wenn man überhaupt den Gebrauch solcher Denkmäler für die Periode der Kuppelgräber gelten lassen will, mit der Anlage des Hauptgrabes gleichzeitig sein.

Darauf führt auch der Stil der Malereien. In zwei Feldern, welche von einem typisch-mykenischen Ornament umrahmt sind, sieht man unten eine Reihe von Thieren, oben eine solche von schreitenden und speerschwingenden Kriegern, beide Reihen nach rechts gewendet. Die Thiere sind Hirsche und Hirschkühe, über dem letzten erscheint ein gefleckter Eber mit borstigem Rücken. Die Ausführung dieser Thierfiguren ist ziemlich rohschematisch, nicht viel anders wie auf den jüngeren Stelen der Schachtgräber.

In der oberen Reihe sind in ähnlicher steifer Zeichnung fünf Krieger dargestellt, welche in jeder Hinsicht bis auf kleinste Details mit den speer-

---

[1]) Zeitschr. für Ethnol. XV, S. 218, Fig. 2.

[2]) Eine geometrisch verzierte Grabstele fand Tsuntas in einem der Unterstadtgräber von Mykene: *'Εφημ. ἀρχ.* 1888, S. 127. (Perrot-Chipiez, VI, S. 550, Fig. 232.) Sie zeigt auf der Breitseite eine Randeinfassung mit Halbkreisen, auf der Schmalseite ein doppeltes Zickzackband. Das verticale Zickzackband erscheint auch als gemaltes Muster auf einem mykenischen Thongefäss aus Jalysos: Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen, Taf. VI, Fig. 31. (Perrot-Chipiez, VI, S. 549, Fig. 231.) Ferner als Schnitzmuster in den einzelnen Federfeldern der Flügel ruhender Sphinxfiguren auf einem Elfenbeinkamm aus Spata: Bull. corr. hellén. 1878, Taf. XVII, Fig. 1 (Perrot-Chipiez, VI, S. 637, Fig. 284), einer stehenden Sphinx von der Akropolis zu Athen: *'Εφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. XIII, B (Perrot-Chipiez, VI, S. 883, Fig. 417) und eines ruhenden Greifen aus Mykene, *'Εφημ. ἀρχ.* 1888, Taf. VIII, Fig. 14 (Perrot-Chipiez, VI, S. 832, Fig. 415). Vgl. den einzelnen Elfenbeinflügel aus Mykene: *'Εφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. XIII, A (Perrot-Chipiez, VI, S. 753, Fig. 348). Hiebei darf wohl an die oben (S. 31 f.) gemachte Bemerkung erinnert werden, dass geometrische Motive sich zunächst einstellen, wenn es sich darum handelt, Details von Naturkörpern, die eine realistische Wiedergabe nicht leicht gestatten, durch eine leichtere Flächenfüllung schematisch darzustellen.

schwingenden behelmten und beschildeten Kriegern einer bekannten mykenischen Vase übereinstimmen.[1]) Diese Vase ist ein grosses Prachtstück, eine Amphora mit zwei Figurenreihen, wovon die eine zum Kampf ausziehende, die andere (mit dem Bildstreifen der Grabstele übereinstimmende) Krieger im Kampfe darstellt. Man darf vermuthen, dass diesen beiden in Mykene gefundenen Malereien ein Vorbild zu Grunde liegt, welches grosses Ansehen genoss und deshalb zu verschiedenen Zwecken copirt wurde. Die mykenische Kriegervase gehört der jüngsten Classe keramischer Denkmäler des mykenischen Zeitalters an und wird schwerlich vor dem Beginne des letzten vorchristlichen Jahrtausends entstanden sein.

Im obersten, jetzt zerstörten Bildfelde befand sich eine dritte Darstellung, von welcher nur ein thronartiger Stuhl mit dem Untertheil einer darauf sitzenden langbekleideten Figur zu erkennen ist. Vielleicht war hier, ähnlich wie im zweiten Figurenstreifen der „Kriegervase", ein Auszug zum Kampfe dargestellt. Das Muster, welches die Bildfelder einrahmt, ist seiner Natur nach ebenfalls geometrisch und uralt (ein Zickzackband, dessen Dreiecksfelder mit wechselnd gelagerten Schraffen gefüllt sind), aber „mykenisirt", wodurch die kurzen geraden Linien zu Kreisabschnitten werden. Auch dieses Muster wird in der mykenischen Keramik verwendet.[2])

Höchst seltsam ist die willkürliche Wahl der Farben, in welchen die Malerei ausgeführt ist. Die Hirsche der unteren Reihe sind theils blau, theils roth; aber bei einem blauen Thier ist ein Hinterfuss roth, bei einem rothen dagegen ein Hinterfuss blau gemalt. Mit Recht bemerkt hiezu Reinach,[3]) es sei sonderbar, aber wahr, dass die Farbe in solchen Werken spielend und zum Vergnügen angewendet worden sei, und dass man erst später daran gedacht habe, durch die Wahl der Farben den Schein der Wirklichkeit hervorzurufen. Er erinnert daran, dass Kinder, welchen man Farbstifte in die Hand gibt, ohneweiters grüne und rothe Pferde oder blaue Bäume zeichnen. Indessen ist auch die Farbengebung der späteren Malerei vielmehr conventionell als naturalistisch, wie nicht nur die erst schwarzen, dann rothen Silhouetten der Vasenbilder, sondern auch manche andere Erscheinungen der Malerei, man könnte sagen: bis auf den heutigen Tag erkennen lassen.

Ein wesentlicher Unterschied von den bildlichen Compositionen der sculpirten Grabstelen, der eingelegten Dolchklingen, der Goldbecher von Vaphio, der Goldringe und Inselsteine liegt in der streng rhythmischen Anordnung der beiden Figurenreihen auf der bemalten Grabstele. Hier herrscht ein anderes Stilprincip, das auf griechischem Boden erst in jüngerer Zeit zum Durchbruch gekommen ist: abermals ein Anzeichen, dass wir dieses Denkmal nicht sehr hoch hinaufrücken dürfen.

Technisch schliesst sich die bemalte mykenische Grabstele einigen Wandmalereien an, welche in den Häusern und Palästen von Mykene und Tiryns

---

[1]) Schuchhardt, Schliemann's Ausgr. 1., S. 317, Fig. 285.

[2]) Siehe z. B. Furtwängler und Löschcke, Myk. Thongef., Taf. XI, Fig. 56.

[3]) L'Anthr. VIII, 1897, S. 22.

entdeckt worden sind. Malerei auf dem frischen Kalkstuck der Mauerflächen ist in den höfischen Gebäuden dieser Zeit fleissig gepflegt worden. Leider ist das Meiste davon im Zustande der ärgsten Zerstörung auf uns gekommen, und die erhaltenen Fragmente gehören wohl ausschliesslich den letzten Jahrhunderten der mykenischen Aera an. Der Gebrauch einer farbigen Innendecoration der Wohnräume — von einem äusseren Anstrich der Häuser, welcher kaum fehlen mochte, ist nichts bekannt — ist jedoch vermuthlich eben so alt wie die Vasenmalerei. Beides fehlt in Troja, geht dagegen Hand in Hand auf Thera um den Beginn der eigentlich mykenischen Periode.

Die Palette des mykenischen Frescomalers enthielt nur wenige Farben: ein dunkles und ein helles Roth, ein Blau, das sich mit der Zeit oft in Grün verwandelt hat, Gelb und Schwarzbraun. Grün fehlt. Das Weiss lieferte der Grund, der, wo man es bedurfte, ausgespart wurde. Die Malereien sind frei und geschickt, ohne Vorzeichnung und peinliche Symmetrie ausgeführt. Misslungene Contouren wurden mit einer Schichte der Hintergrundfarbe gedeckt und frisch darüber gemalt.

Unter den ornamentalen Malereien fehlen selbstständige geometrische Muster; doch sind geometrische Motive neben anderen hinlänglich oft verwendet. Eine Hauptrolle spielen Rosetten, dann verbundene doppelte Spiralreihen mit Zwickelfüllungen, beides gemalt als Sockelband im Palaste zu Tiryns, gemeisselt in vier grüne Schieferplatten an der Decke einer Nebenkammer des Kuppelgrabes zu Orchomenos. Auf einem Stuckfragment aus Tiryns befindet sich die hängende Doppelspirale mit gegeneinander gekehrten Voluten, ein Motiv, das auch in Elfenbeinschnitzereien und getriebenen Goldarbeiten wiederkehrt.[1]) Dasselbe erinnert an gewisse italische Bronzeanhängsel der ersten Eisenzeit, in welchen der obere knopfförmige Abschluss als Ring verwendet ist. An diesen Anhängseln erscheinen nicht selten seitwärts zwei Vogelköpfe. Ich zweifle nicht, dass diese Anhängselform auf das mykenische Decorationsmotiv zurückgeht oder mit demselben einerlei Ursprunges ist. Wohl nur zufällig fehlt unter den erhaltenen Stuckmalereien das Motiv der an ein verticales rechtwinkeliges Mittelstück beiderseits angelehnten halbkreisförmigen Palmetten, wie es in Stein, Glas und Elfenbein aus Mykene, Tiryns und Menidi überliefert ist. In der reichsten Ausführung dieses Motivs, an einem Alabasterfries aus Tiryns war durch eingesetzte kleine Glaspasten eine Art Polychromie erzielt. Auch dieses Motiv ist dem Abendlande nicht fremd geblieben; es findet sich an gravirten Armbändern der jüngeren Bronzezeit im südlichen Mitteleuropa geometrisirt, wodurch die Palmettenfächer zu einfachen Halbkreisen werden, ferner in starker Verwilderung an Dolmensteinen des Nordwestens. Einem stilisirten Pflanzenmotiv gleicht ein Muster aus Tiryns, dessen ineinander verkeilte „Blätter“ wechselnd gefärbt sind. Doch findet sich ein solches „Blatt“ auf einer mykenischen Amphora aus Jalysos[2]) in Combination mit einer doppel-

[1]) Perrot-Chipiez, VI, S. 544 ff., Fig. 222—225. In den betreffenden Abschnitten dieses Werkes sind die bedeutendsten erhaltenen Reste mykenischer Wandmalerei übersichtlich zusammengestellt.

[2]) Mykenische Vasen, I; Perrot-Chipiez, VI, S. 915, Fig. 466.

beilähnlichen Figur, und im Grunde ist dieses „Blatt“, obwohl es auch gestielt vorkommt, nichts als die oben erwähnte hängende Doppelspirale mit einwärts gekehrten Voluten. Ueberhaupt kommt man gegenüber manchen mykenischen Motiven mit den hergebrachten Namen des „geometrischen“ und des „stilisirten Pflanzen“-Ornamentes nicht aus. Es scheint mitunter etwas Anderes dahinter zu stecken, und wo die Maler Pflanzen oder Thiere zeigen wollten, sind sie stets sehr deutlich. Auf einem Wandfragment aus Mykene wechseln Zonen mit den Bildern einer sehr scharf charakterisirten Seemolluske und solche mit einfacher geometrischer Decoration.

Freie figurale Darstellungen enthalten Gegenstände, wie sie auch auf Stelen, geschnittenen Steinen, Goldsiegeln und Vasen erscheinen. In einem mykenischen Hause waren lanzenbewehrte Männer und Pferde rothbraun auf blauem Grunde gemalt.[1]) Sie reihten sich nicht auf einer Basislinie aneinander, sondern standen zum Theil in ungleicher Höhe. Die schon oben (S. 155) erwähnten eselsköpfigen Dämonen im Palaste zu Mykene[2]) trugen vielleicht in zwei Gruppen zu je drei Figuren auf einer Stange einen todt herabhängenden Löwen oder Stier. An der bekannten Stierjagd oder Stierbändigung aus dem Palaste zu Tiryns[3]) ist stets die übergewaltsame Bewegung der thierischen und der menschlichen Figur aufgefallen. Sie war nach der ersten Absicht des Malers noch outrirter, wie der überstrichene erste Entwurf zeigt. Die häufige Wiederkehr dieses Gegenstandes in nahezu typischer Aehnlichkeit auf einer Vase, einem geschnittenen Stein und einem Goldbecher von Vaphio zeigt, dass es sich um ein allbekanntes, sehr beliebtes Sujet handelt, wovon vielleicht eine hochberühmte Darstellung, die Mutter all jener „Repliken“, existirte. Groteske Uebertreibung der Hauptzüge eines solchen Vorbildes wäre in einer späten Wiederholung des oft dargestellten Gegenstandes nicht unverständlich. Auf einer Vase trägt der Stierkämpfer einen geflochtenen Kegelhelm mit Hörnern und ist sicher nicht neben dem Thiere laufend gedacht, wie man für den tirynthischen Stierfänger angenommen hat, sondern ist ganz deutlich in die Luft geworfen.[4]) Auf spätmykenischen Vasen[5]) ist auch die auffallende Kleinheit des Stierkopfes noch weiter übertrieben als von dem tirynthischen Frescomaler.

Eine Sonderstellung in mehr als einer Beziehung beansprucht ein Bild aus demselben Raume des Palastes zu Mykene, in dem das Friesbild mit den eselsköpfigen Figuren an die Wand gemalt war. Dieses Gemälde[6]) befindet sich auf einer Stuckplatte, welche nicht einen Theil der fixen Mauerverkleidung bildete, sondern vermuthlich frei aufgehängt und somit ein Tafelbild war, das älteste, welches man aus Europa kennt. Ebenso abweichend von den übrigen

[1]) Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. XI; Perrot-Chipiez, VI, S. 555, Fig. 241 und S. 885, Fig. 437.

[2]) Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. XII; Perrot-Chipiez, VI, S. 886, Fig. 438.

[3]) Schliemann, „Tiryns“, Taf. XIII; Perrot-Chipiez, VI, S. 887, Fig. 439.

[4]) M. Mayer, „Mykenische Beiträge, I, Stierfang“, Jahrb. arch. Inst. 1892, S. 72—81; Heuzey, Bull. corr. hell. 1892, S. 307—319; Reichel, Homerische Waffen, S. 124, Fig. 42a.

[5]) Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen, S. 423; Perrot-Chipiez, VI, S. 933, Fig. 495

[6]) Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. X; Perrot-Chipiez, VI, S. 889, Fig. 440.

Malereien der mykenischen Zeit ist die Darstellung, welche in ihrem Gegenstand und in ihrer symmetrischen Composition an viel jüngere specifisch hellenische Vasenbilder anklingt. In der Mitte steht ein mit dem grossen doppelscheibenförmigen Schild der mykenischen Helden gerüsteter Mann und rechts und links, ihm zugewendet, je eine stattliche Frauengestalt im typisch-mykenischen Gewande. Vor jeder Frau sieht man auf dem Boden einen altarähnlichen Gegenstand. Das Ganze ist etwa eine Abschiedsscene, ein Auszug zum Kriege oder ein mythischer Vorgang, der sich näherer Deutung entzieht. Man hat darin eine Cultscene erblickt, welche zwei Frauen vor dem Bilde eines männlichen gerüsteten Gottes, eines Ares oder Zeus, vereinigt. Sofern die männliche Gestalt nicht eine wirkliche Gottheit, sondern nur ein Idol darstellen soll, ist diese Deutung unwahrscheinlich. In jener Zeit werden Götter im Bilde nicht als Bilder, sondern als leibhaftige Wesen dargestellt worden sein. Hier ist keine Spur von der eckigen Gewaltsamkeit der Stellung und Bewegung, wie sie andere mykenische Malereien charakterisirt, und auch die anderen mykenischen Bildwerke, die Vasen und geschnittenen Steine bieten nichts dieser einfach rhythmischen Composition Aehnliches.

Nach einer nicht näher bestimmbaren Gegend des mediterranen Ostens weisen die Anfänge der mykenischen Keramik durch die Technik der Drehscheibe, die Malerei überhaupt, die Bevorzugung der Spiralen und Kreissegmente. Doch hat diese handwerksmässige Kunst viel tiefer als die oben genannten Arbeitszweige in der localen Production Wurzel geschlagen. Sie zeigt sowohl eine stufenweise Entwicklung als auch anhaltende Fortwirkung auf dem griechischen Boden.

Die mykenischen Vasen[1]) zerfallen in zwei Classen: solche mit „Mattmalerei" und solche mit „Firnissmalerei". Bei den ersteren ist die Decoration mit stumpfer, glanzloser Farbe auf den blassen Thongrund gemalt. Man unterscheidet hier roththonige und blassthonige Gefässe; die ersteren sind stets Drehscheiben-, die letzteren häufig noch Freihandarbeit. Die mattbemalten Vasen bilden eine alterthümliche, wenig zahlreiche Gruppe, welche in Mykene nur aus den Gräbern und den tiefsten Schuttschichten stammt, unter ähnlichen Verhältnissen in Thera und Tiryns angetroffen wird, in Nauplia, Spata, Menidi, Jalysos jedoch bereits fehlt. Sie stehen den unbemalten Vasen noch sehr nahe und bezeichnen nach Furtwängler und Löschcke eine Weiterentwicklung der Keramik von Hissarlik, aus den ältesten kyprischen Nekropolen und den „Inselgräbern". Den hauptsächlichsten Fortschritt bildet die Anwendung der Töpferscheibe und der Malerei statt der eingeritzten Verzierung. Die Ornamente sind linear und bestehen aus verschiedenen Bandmustern, namentlich aus Spiralen; sie zeigen Verwandtschaft mit den oben an erster Stelle genannten Goldblechornamenten aus den Schachtgräbern.

[1]) A. Furtwängler und G. Löschcke, Mykenische Vasen, vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres. Im Auftrage des kais. deutschen arch. Inst. in Athen gesammelt und herausgegeben. Mit einem Atlas von 44 Tafeln, Fol., Berlin 1886, 4. Dieselben: Mykenische Thongefässe, 12 Tafeln, Querfol., Berlin 1879.

Die zweite Gruppe, die der Vasen mit Firnissmalerei umfasst die Hauptmasse der mykenischen Thongefässe. Die glänzende Firnissfarbe ist, wie die oben genannte Untersuchung lehrt, ein völlig neuer Factor in der Kunstgeschichte; sie bildet die technische Grundlage für die Entwicklung aller hellenischen oder hellenisirenden Vasengattungen bei Griechen, Kyprioten, Japygiern, Etruskern. Aehnliches findet sich sonst nur in der altperuanischen Keramik.

Furtwängler und Löschcke haben vier Stilarten firnissbemalter Gefässe erkannt. Die beiden ersten herrschen gleichzeitig und sind Vorstufen zum dritten Stil, der vierte bezeichnet theilweise schon einen Rückgang. Die Vasen des ersten Stils sind aus sehr grobem Material gefertigt und ganz mit wenig glänzender schwarzer Firnissfarbe überzogen. Darauf sind — in Nachahmung eingelegter Metallarbeit? — Ornamente mit mattem Weiss und Dunkelroth dünn aufgetragen. Die Gefässe des zweiten Stils bestehen ebenfalls aus grobem Thon, haben jedoch einen feinen weisslichen oder hellbraunen Thonüberzug. Auf dem letzteren befindet sich die schwarzbraune, zuweilen durch weisse Detailzeichnung gehobene Decoration.

Im Gegensatz zu diesen älteren Gattungen zeigen die Vasen des dritten Stils feine Paste und eine glänzend glatte Oberfläche von warmem, gelblichem Farbenton. Die Ornamente sind gelb bis schwarzbraun, oft in Folge des scharfen Brandes roth und manchmal mit weissen Details ausgestattet. Dem technischen Fortschritt entspricht eine höchst bedeutsame gegenständliche und stilistische Wandlung der Decoration. Es entwickelt sich die Darstellung von Naturgegenständen im Charakter des Stilllebens: Pflanzen und Thieren, meist solchen, welche an und in der See leben, als Algen, Schilf, Schnecken, Muscheln, Quallen, Polypen. Diesem dritten Stil gehört weitaus die Mehrheit der erhaltenen mykenischen Vasen an. Seine Verbreitung lassen die gleichartigen Funde von Nauplia, Haliki, Spata, Menidi, Jalysos u. s. w. erkennen.

Vasen des vierten Stils sind in Mykene nur ausserhalb der Schachtgräber angetroffen worden. Sie sind an der Oberfläche grünlich, stumpfgelb oder gelbröthlich, von geringerem Glanz. Die aufgetragene Firnissfarbe ist schwarz oder gelbbraun, zuweilen roth gebrannt, aber nie so schön wie auf den Gefässen des dritten Stils. Gegenständlich ist der vierte Stil charakterisirt durch das Hervortreten figürlicher Darstellungen aus dem Kreise des menschlichen Lebens, wodurch er, in einem Punkte wenigstens, einen Uebergang bildet zur Vasenmalerei des Dipylonstils. Von linearen Motiven erscheinen schon im dritten Stil die später auch in Mittel- und Nordeuropa verbreiteten „unechten Spiralen“, d. h. tangential verbundene Kreise mit Centralpunkten.

Furtwängler und Löschcke halten sämmtliche Vasen mit Firnissmalerei für Producte, die in einem einzigen Fabrikationsgebiet erzeugt und von dort durch den Handel verbreitet wurden, wie später die korinthischen und noch später die attischen Vasen. Für dieses Gebiet halten sie die Landschaft Argolis, wo — in Mykene — Massen von Scherben die ununterbrochene Folge aller vier Stilarten vertreten. Es möge mehrere Fabriken gegeben haben, ja im ganzen Lande, wo immer guter Thon war, gearbeitet worden sein; aber

die Fabrikation sei gewiss von der Küste ausgegangen, das lehrt die Ornamentik mit ihren Wellen, Fischen, Seesternen, Polypen (vielleicht ἀποιρoπαία), Korallen, Wasserpflanzen u. s. w. Während die Ornamentik in Glas, Gold und Elfenbein sich direct oder indirect aus Aegypten und Asien neue Elemente angeeignet habe, sei die Vasenmalerei ihrem autochthonen Standpunkt treu geblieben und habe Vögel, Vierfüssler, ja zuletzt auch menschliche Figuren, nicht aber Löwen, Greife, Sphinxe u. dgl. in den Kreis ihrer Darstellungen aufgenommen. Nur die Form der Vasen, die Anordnung und Stilisirung der Darstellung wird, namentlich im vierten Stil, abhängig von der höheren Technik der Metallarbeit.

Damit erscheint die mykenische Keramik im Gegensatz zu anderen Arbeitszweigen dieser Periode, aber im Einklang mit der an anderer Stelle bereits betrachteten Thonplastik, als eine europäisch-griechische Kunstgattung. Hier dürfen wir darauf zurückverweisen, dass — wie oben S. 278—291 gezeigt wurde — schon die vormykenische Vasenmalerei auch im übrigen Europa theilweise Fuss gefasst und, offenbar von Südosten ausgehend, nach Westen bis Spanien, nach Norden bis Niederösterreich und Mähren, nach Nordosten bis Ostgalizien und in die Bukowina, Verbreitung gefunden hat. Mykenische Vasen fanden sich nach Furtwängler und Löschcke auf Rhodos, Thera, Kreta, Kypros, in Aegypten, Kleinasien, Attika, Megara, Böotien, Phokis, Nordgriechenland, im östlichen Peloponnes, auf Sicilien, Sardinien und einigen Punkten des italischen Festlandes. Sie waren also im ganzen östlichen Mittelmeerbecken verbreitet und kamen vereinzelt auch in die Westhälfte dieser Binnensee. Eine eigentliche Ausbreitung nach dem Westen, der Mitte und dem Norden unseres Continents haben sie ebensowenig gefunden als die später für den Handel fabricirten griechischen Vasengattungen. Anklänge an den mykenischen Stil dürfen daher in den zuletzt genannten Theilen unseres Continents nicht auf Rechnung der mykenischen Keramik gesetzt werden. Auch die figurale Thonplastik der nördlichen Länder scheint sich nicht gerade an keramische Vorbilder anzulehnen, sondern ihre Impulse von Arbeiten in anderem Material — etwa in Elfenbein, Glas oder ähnlichen kostbaren Stoffen — erhalten zu haben. Daher rührt wahrscheinlich die Superiorität einiger Thonfiguren von Butmir über die gesammte Thonplastik von Mykene und Tiryns.

Bei dieser Stellung der Vasenmalerei im Kreise der mykenischen Denkmäler glauben wir die Gesammtheit der letzteren in drei grosse Gruppen theilen zu können, die sich vielleicht mit den folgenden Namen bezeichnen lassen: Kunst — Kunsthandwerk — Volkskunst. Unter „Kunst“werken im engeren Sinne möchten wir die hervorragendsten, für Prunk- und höfische Zwecke oft in den kostbarsten Stoffen gearbeiteten Bildnereien verstehen. Eine Reihe derselben ist oben aufgezählt. Den ersten Platz in dieser Gruppe behaupten die eingelegten Dolchklingen von Mykene, die Goldbecher von Vaphio und einige verwandte ausgezeichnete Arbeiten. Wie ihre Seltenheit lehrt, können sie nicht eigentlich einen couranten Handelsartikel gebildet haben. Man denkt sich gern, dass sie für besondere Zwecke — fürstliche Geschenke und Gegengeschenke — von besonders begabten Meistern angefertigt wurden.

In die zweite Gruppe, „Kunsthandwerk“, möchten wir die Hauptmasse der mykenischen Vasen stellen, hauptsächlich mit Rücksicht auf ihre grosse Zahl, ihre weite Verbreitung und ihre Erzeugung an wenigen Fabrikationsorten. Es entspricht dem Charakter einer couranten Handelswaare, dass sie erfolgreiche Entwicklungsstufen aufweist, sich technisch vervollkommnet, stilistisch ausbildet, gegenständlich bereichert: Züge, welche die höhere mykenische Kunst wenigstens im gleichen Grade gewiss nicht erkennen lässt. Es harmonirt ferner mit dieser Auffassung, wenn die bemalten Vasen gegenüber der ersten Gruppe eine primitivere Culturstufe vertreten, die, wie die Herausgeber der mykenischen Thongefässe bemerkten, unberührt blieb von der complicirten Cultur und dem Luxus des Orients, aber begabt ist mit rastlosem Sinn für die Beobachtung der organischen Natur.

Als dritte und unterste Gruppe betrachten wir die Erzeugnisse der reinen Volkskunst, die man in den fürstlichen Gräbern und Palästen von Mykene, Tiryns u. s. w. kaum antrifft, und welche vielmehr, als dass sie uns wirklich erhalten blieb, nach dem, was der mykenischen Periode in Griechenland vorherging und auf dieselbe folgt, vorausgesetzt werden muss.

In Beziehung auf die Keramik haben wir uns diese Volkskunst vorzustellen als eine ursprünglich monochrome, ohne Drehscheibe arbeitende Töpferei, die nur eingeritzte, rein geometrische Ornamente — Bandmuster — verwendet. Daneben übte man wohl auch die Holzschnitzerei, die Gravirung in Bein und Metall, die Weberei und ähnliche Zweige einer primitiven, halben oder ganzen Hausindustrie. Aus dieser Sphäre stammen die in jüngeren Zeugnissen überlieferten geometrischen Systeme Griechenlands, vor Allem der Dipylonstil. Furtwängler und Löschcke scheinen uns nicht ganz richtig zu urtheilen, wenn sie den Dipylonstil, der während der Herrschaft des vierten mykenischen Vasenstils „fertig, sogar greisenhaft erstarrt“ hervortritt, einem dorischen Stamme zuschreiben, der während der Zeit des dritten Stils von Norden her in Griechenland eingebrochen sei. Sie führen den Dipylonstil auf einen in alter Textilarbeit consequent entwickelten Mustervorrath zurück und sehen in den figürlichen Darstellungen dieser Vasen — Seeschlachten, Kriegerzüge — den Abglanz einer kriegerisch bewegten Zeit, in der man sich von rein ornamentalen Bildwerken abgewendet und Scenen der Handlung bevorzugt habe.

Die Zuweisung des Dipylonstils an die einwandernden Dorier ist ein Appell an eine unbekannte Grösse. Es bedarf dieser Zuflucht nicht; ja jener fremde Factor ist nicht einmal so ganz unbekannt, dass seine Anrufung allenfalls zulässig wäre. Wir glauben gezeigt zu haben, dass die stilistischen Vorbedingungen der geometrischen Keramik Griechenlands im Norden und speciell auch in der angrenzenden thrakisch-illyrischen Zone während der neolithischen und der Bronzezeit gänzlich fehlen. Die mitteleuropäische Bandkeramik kann nicht als organische Vorstufe des Dipylonstils betrachtet werden. Dazu fehlt ihr ausser den charakteristischen Motiven auch der Gesammtcharakter eines entwicklungsfähigen Kunstanfanges. Sie ist vielmehr eine Degenerationserscheinung als etwas Primordiales. Sie ist hervorgegangen aus südöstlichen Einflüssen, welche dem Norden eine Mischung rein geometrischer und vorgeschrittener

krummliniger Motive (des Spiralornaments) vermittelten. Für eine dorische Sonderentwicklung ist da kein Platz; wo die Dorier im zweiten Jahrtausend gesessen sein können, da herrscht überall der Einfluss des älteren ägäischen Stils.

Somit kann die dorische Wanderung diesen Stil nicht nach Griechenland gebracht haben, und da er „in greisenhafter Erstarrung hervortritt", bleibt nichts übrig, als ihn von der einheimischen Volkskunst abzuleiten, die sich allmälig durch die Aufnahme der Drehscheibe, der Malerei und einzelner Motive technisch und stilistisch gestärkt und bereichert hatte. Für den rein griechischen Ursprung der jüngeren geometrischen Stilarten Griechenlands spricht es ferner, dass man deren Entstehung und Aufkommen unmöglich an eine gegen das Ende der mykenischen Periode von Süden oder Osten her erfolgte Culturbewegung knüpfen kann. Aber allerdings sind auf einem überseeischen Gebiet — in Aegypten — primitive Vasenmalerei und geometrisches Ornament, wie jetzt nachgewiesen ist (s. oben S. 193 f.), nebeneinander so frühzeitig entwickelt, dass man für das erste Auftreten dieser Kunstelemente von dorther auf den ägäischen Culturkreis wirkende Einflüsse annehmen kann.

Es ist demnach sogar möglich, dass die griechische Volkskunst das Polychromiren der Vasen nicht erst von den mykenischen Töpfern zu lernen brauchte, sondern dass geometrisches Ornament und Vasenmalerei in manchen Gebieten von Anfang an Hand in Hand gegangen sind. Die eingeritzte Bandkeramik wäre dann nur Ausführung fremder Muster in einer primitiven, ursprünglich auf technische Motive (Schnurnachahmung) beschränkten Manier.

Wenn aber die dorische Wanderung den geometrischen Stil auch nicht fertig nach Griechenland brachte, so war sie doch eine der Ursachen des Emporkommens der einheimischen Volkskunst. Von den drei Gruppen, welche wir oben zu erkennen glaubten, hat die hohe Kunst auf dem griechischen Festlande kaum feste Wurzeln geschlagen, das Kunsthandwerk der Vasenmalerei hat in einer reichen Entwicklung gleichsam seinen Lebenskreis durchlaufen und ist reif zur Ablösung durch andere Richtungen des Geschmackes. Die Volkskunst dagegen wurzelte tief im Boden und war doch zurückgehalten durch die Herrschaft anderer Kunstgattungen. Jetzt wird sie frei durch das Erlöschen der letzteren. Die dorische Wanderung und die im Gefolge derselben eintretenden Umwälzungen bewirkten den Sturz der alten Dynastien und die Auswanderung der Herrschergeschlechter, auf deren Macht und Reichthum die Blüthe der ersten Gruppe beruhte. Damit erfolgte gleichzeitig ein Abreissen der alten Handelsverbindungen und ein Stocken der industriellen Thätigkeit, wodurch der Lebensnerv der zweiten Gruppe tödtlich berührt wurde. So wirkte Alles zusammen, einen Aufschwung der Volkskunst oder der dritten Gruppe vorzubereiten. Vom Beginne des letzten Jahrtausends vor Christo an verdrängt der geometrische Stil den mykenischen; aber er tritt nicht neu auf, sondern gewinnt nur die Oberhand im Osten Griechenlands, während er im Westen des Landes, wohin der mykenische Stil nie gedrungen, ohnehin ausschliesslich herrschte.

Man hat mit Recht bemerkt, dass der Rückgang von Luxus und Reichthum in nachmykenischer Zeit zum Theil nur ein scheinbarer ist, weil wir aus

mykenischer Zeit vorwiegend Fürstengräber und fürstliche Paläste, ausserdem aber in den Vasen weitverbreitete Handelsartikel kennen, während in der darauffolgenden Zeit eine Ueberlieferung anderer Art zum Worte kommt. Aus dieser lernen wir nicht so sehr den Geist der Dorier kennen als den der breiten Volksschichten, welche an alten Gepflogenheiten treu festhielten, ihre Eigenart nicht so leicht blendenden Moderichtungen opferten, aber doch lernten, was ihnen zu lernen erspriesslich war und für ihr Wesen passte.

3. Die Zeichnung in Mittel- und Nordeuropa.

„Schalensteine". Zeichen auf Dolmen. Felsenzeichnungen.

a) „Schalensteine".

In Mittel- und Nordeuropa findet sich nichts, was der freien mykenischen Zeichnung auf Vasen, Grabsteinen und anderen Objecten verwandt oder vergleichbar wäre. Zu den Werken des Dipylonstils werden wir im sechsten Buch einige jüngere Analogien aus der Gegend der mittleren Donau nachweisen können. Aber aus dem mykenischen Culturkreise haben nur streng ornamentale Formen ihren Weg nach dem Norden gefunden. Naturalistische Bildnerei ist der neolithischen und der Bronzezeit im übrigen Europa völlig fremd. Erst im letzten Jahrtausend, in der ersten Eisenzeit, findet sich hin und wieder — in Italien und Transkaukasien — eine Nachwirkung der figuralen mykenischen Zeichnung.

Wir verzeichnen kurz, was man als figurale neolithische Zeichnung aus Europa überhaupt kennt oder geltend gemacht hat. Aus der Rothgartlhöhle in der Umgebung von Nabresina bei Triest stammen zahlreiche neolithische Hirschhorn- und Knochenartefacte, Topfscherben, Steinwerkzeuge und ein paar kleine Metallstücke. Hier fanden sich auch einige figural gravirte Knochen: ein Unterkieferstück mit der Darstellung eines Ebers, ein anderes Knochenfragment mit dem Kopf und der vorderen Brustflosse einer Meerschildkröte, „deren künstlerische Darstellung", wie der Finder meint, „nichts zu wünschen übrig lässt". Dagegen ist die Zeichnung eines Mannes, der zwei Bäume hält und, wie es scheint, erklettert, roh schematisch. Diese Zeichnungen sind nicht publicirt und lassen sich nach der kurzen ihnen gewidmeten Mittheilung[1]) kaum genügend beurtheilen. Ausserdem scheint die Zugehörigkeit derselben zu einer rein neolithischen Schichte nicht zweifellos.

Ein paar andere Ausnahmen sind in Skandinavien constatirt worden: ein Beinpfeil aus Langeland und ein Hirschhornbeil aus Schonen tragen eingeritzte Darstellungen vierfüssiger Thiere.[2]) Diese Zeichnungen sind roh, die Thiere kaum erkennbar. Doch könnte eines der beiden Thiere auf dem Hirschhornbeil, ein Reh (?), noch immer von einem der alten Renthierjäger gezeichnet sein.

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien. XXIV 1894, Sitzungsber., S. 128.

[2]) S. Müller, Nordische Alterthumskunde, S. 162; Montelius, Temps préhist., S. 32f., Fig. 35, 36.

Aber was bedeuten diese wenigen Stücke gegenüber der tausend- und aber tausendfach bekundeten Thatsache, dass das lineare Ornament überall die eigentliche Bildkunst der jüngeren Steinzeit ist?

Erst am Ende der neolithischen und im Verlauf der Bronzezeit regt sich in einigen Theilen Europas — und zwar im Nordwesten und Norden — eine ganz anders geartete Zeichenkunst, welche zugleich himmelweit verschieden ist von der freien mykenischen Zeichnung. Aus Nordfrankreich, England-Irland und dem südlichen Skandinavien stammen vertiefte grobe Arbeiten auf Steinflächen. An ihrer Regellosigkeit und an den Stellen, wo sie angebracht sind, erkennt man, dass sie nicht ornamental, sondern bilderschriftlich gemeint sind. Sie schliessen sich also, ihrem allgemeinen Wesen nach, nicht an die zuletzt betrachteten Werke der mykenischen Kunst, sondern eher an die kretische Bilderschrift an, aber auch dies nur ganz von ferne.

Als die ersten Nachrichten von A. J. Evans' Entdeckung eines pictographischen Systems auf Kreta in die Oeffentlichkeit drangen, meinte S. Reinach,[1]) es sei von vorneherein vernünftiger, die Zeichnungen auf den Dolmensteinen der Bretagne mit jenem Schriftsystem zu vergleichen, als mit dem phönikischen Alphabet. Denn das ägäische Schriftsystem sei europäisch; der Genannte vermuthete also, dass in den bretagnischen Dolmenzeichen vielleicht Ueberreste einer Urquelle jener kretischen Pictographie erhalten seien. Man kennt jetzt die Zeichen jener Bilderschrift, und ihre Aehnlichkeit mit den Dolmencharakteren beschränkt sich darauf, dass auch unter den letzteren Darstellungen des Schiffes und der gestielten Axt vorkommen. Die kretische Bilderschrift soll vor 1800 v. Chr. ihre Ausbildung erfahren haben. In so hohe Zeit dürften die Dolmen der Bretagne nicht hinaufgerückt werden können. Wenn aus jener Aehnlichkeit einiger Zeichen ein Zusammenhang gefolgert werden darf, so möchte man eher an Entlehnung fremder Schriftzeichen in Westeuropa denken als umgekehrt. Die oben von uns bemerkten Parallelen zwischen kretischen Pictogrammen und italo-hallstättischen Zierformen sind wahrscheinlich in diesem Sinne zu deuten. Vielleicht hat derselbe Einfluss schon am Ende der jüngeren Steinzeit gewaltet. Reinach stellt sich die Sache ganz anders vor. Für ihn ist die ägäisch-hethitische Cultur sammt ihren Schriftsystemen europäischen Ursprungs wie die Yankeecultur Nordamerikas; und wie die Wurzel der letzteren in England, nicht in Pennsylvanien gesucht werden müsse, so sei auch die Heimat der hethitisch-ägäischen Civilisation in Europa, nicht in Asien zu suchen.

Relief en creux auf Steinblöcken und Felswänden kommt in Europa vielfach vor. Aber nur in wenigen weit auseinanderliegenden Gebieten finden sich Zeichnungen, die sich mit Sicherheit in die Region der Bilderschrift oder der bildenden Kunst erheben. Immerhin muss man auch in diesem Falle ganz von unten ausgehen, das heisst von den bekannten, seit Decennien mit Eifer studirten Zeichen- und Näpfchensteinen der Alten und der Neuen Welt. Sie finden sich nach Reber, der diesen Denkmälern in der Schweiz mit besonderem Fleisse nachgegangen ist,[2]) in fast allen Ländern Europas, dann in Asien bis nach

[1]) L'Anthr. V, S. 414. [2]) Corr.-Bl. Anthr. XXV, 1894, S. 112.

Indien, wie auch in Nord- und Centralamerika.[1]) In längst bewohnten, stark bevölkerten Gegenden sind sie meist schon verschwunden; dagegen trifft man sie häufig in schwach bevölkerten Gebieten, z. B. in abgelegenen Hochthälern der Alpen, und das Wallis in der Schweiz hat nach dem Genannten die überraschendste Menge solcher Sculpturen aufzuweisen. Reber irrt jedoch sicher, wenn er annimmt, dass alle derartigen Monumente von einem und demselben Volke und aus der gleichen Entwicklungsperiode der Menschheit stammen. Er kommt selbst zu dem Schlusse, dass bis jetzt kein einziger Fall einen bestimmten Anhaltspunkt über das Alter dieser Zeichen geliefert habe. Dennoch meint er, da eine Verwandtschaft unter allen diesen Sculpturen vorausgesetzt werden dürfe, so müsse angenommen werden, dass, wenn Asien der Sitz des ursprünglich die Schalensteine herstellenden Volkes gewesen, ein Theil davon schon in der grauen Vorzeit ebensowohl nach Europa, als nach Amerika gelangt sei. Diese Idee ist ganz abzuweisen. Die „Schalensteine" sind überall originellen Ursprungs, stammen also von verschiedenen Völkern, wahrscheinlich auch aus verschiedenen Perioden und haben mit Wanderungen nichts zu thun.

Die Steinzeichen der Schweiz (Näpfchen, Rinnen, Ringe) finden sich auf erratischen Blöcken und festen Felspartien, stets in hartem Gestein. Bezeichnet wurden sowohl kleinere tragbare, als auch haushohe Felsblöcke. Die Westschweiz ist reicher an solchen Denkmälern als der deutsche Landestheil, die Hochthäler reicher als die flacheren Landschaften. Die Zeichen, für welche die Gesteinsflächen nicht etwa geebnet, zugehauen oder sonstwie vorgerichtet wurden, sind vorwiegend kreisrunde, seltener ovale Vertiefungen von 2—10 Cm. Breite und 0·5—10 Cm. Tiefe, immer glatt ausgescheuert (polirt) und oft durch Rinnen von gleicher Tiefe untereinander verbunden. Daher die allgemein gebrauchten Ausdrücke „Schalensteine", „Näpfchensteine", „Pierres à écuelles" (à bassins, à cupules), „Cup-stones" u. dgl.; der Name „Sculpturendenkmäler", welchen Reber gebraucht und vorschlägt, ist zu hochtrabend und auch sonst unzutreffend. Minder häufig sind in der Schweiz Ringe, Kreuze, Dreiecke, Quadrate und andere Vierecke, — Alles scheinbar absichtslos über die Fläche zerstreut. Nur grosse Ringe von 1 M. Durchmesser und darüber sollen bisher stets vereinzelt vorgekommen sein. Die kleineren Ringe umgeben oft ein oder mehrere Näpfchen oder sind mit einem Kreuze radspeichenartig gefüllt. 2—7 (zuweilen auch 10 und mehr) Näpfchen sind durch Rinnen zu Gruppen verbunden. Andere Rinnen erscheinen einzeln oder mehrfach, in letzterem Falle parallel oder anders geordnet, als Gerade, Krumme, recht- oder stumpfwinkelig gekrümmt, an den Ecken und Enden oft mit Schalen oder anderen Zeichen verbunden.

Am seltensten scheinen im Wallis Abbildungen von Menschen und Thieren zu sein (eine Reiterfigur ist zweifelhaft, eine Menschenfigur soll sich auf einem zerstörten Steine befunden haben; eine gestielte Axt wird als Unicum angeführt): keinesfalls liegen hier Zeugnisse von der Zahl und Deutlichkeit der nordischen

[1]) Ch. Rau, Observations on Cup-shaped and other lapidarian sculptures in the Old world and in America, Washington 1881.

Felsenzeichnungen oder auch nur der bretagnischen Dolmenbilder vor. Die ovalen oder halbrunden Vertiefungen werden vom Volk als Abdrücke von menschlichen, thierischen oder Teufelsfüssen angesehen; die Steine heissen im Volksmund „Heiden-“, „Druden-“, „Feen-“, „Zwergen-“, „Bergmännchen-“, „Teufels-“ oder rationalistischer „Altar-“, „Opfer-“, „Martersteine“, auch „Steine der Wilden“. Reber glaubt, dass sie verschiedenen Zwecken gedient hätten, und denkt an Richtstätten, Opferaltäre, Denkmäler für hervorragende Personen und Begebenheiten. In den Zeichen seien gewiss oft Bilder der göttlich verehrten Gestirne, Sonne, Mond zu erkennen. Andere tragbare Blöcke und Platten hätten vielleicht nur zum Getreidemahlen u. dgl. häusliche Arbeiten gedient. Im Uebrigen können auch Sage und Brauch des Volkes über die urzeitliche Bedeutung jener Aushöhlungen Aufschluss geben.

Dass die Steinzeichen der Schweiz zum Theile gewiss aus sehr alter Zeit herrühren, zeigt ein Stein mit vier Näpfchen, welcher die Kopfplatte eines Steinkistengrabes der Bronzezeit bildete. Ein ähnlich bezeichneter Stein soll auf einem prähistorischen Tumulus gestanden haben. Ausgrabungen in der unmittelbaren Umgebung der hervorragendsten Denkmäler dieser Art fehlen bisher und erscheinen für die endliche Lösung der Zeitfrage dringend wünschenswerth.

b) Zeichen an Dolmen.

In **Frankreich** stossen wir auf Gebiete, wo sehr zahlreiche den vorigen verwandte, im Einzelnen aber auch stark abweichende Arbeiten an Denkmälern vorwiegend anderer Art erhalten sind. Hier treten wir in die Region der Dolmen oder steinernen Grabkammern ein, welche sich besonders häufig in der Bretagne und den Cevennen, seltener in den Pyrenäen und noch seltener im französischen Alpengebiete finden. Das Material dieser Grabbauten sind gewöhnliche rohe Steinblöcke, die mit Rücksicht auf passende Formen ausgewählt, aber nicht weiter behauen oder verziert sind. Die Bildwerke bestehen in plumpen vertieften Figuren, welche auf den ungeglätteten Flächen eingehauen wurden. Viel seltener sind Relieffiguren. Sie befinden sich sowohl an Trag- wie an Decksteinen. Ganz ausnahmsweise erscheinen ähnliche Bildnereien auch an aufgerichteten Monolithen, sogenannten „Menhirs“. Die erste Entdeckung solcher Zeichen geschah 1811 in der Bretagne. Seither wurden namentlich im Departement Morbihan viele derartige Sculpturen durch Ausgrabungen blossgelegt. Mehrere englische und französische Arbeiten der Sechzigerjahre sind ihnen gewidmet; das Hauptwerk über diese Bildhauereien ist G. de Closmadeuc's Buch „Sculptures lapidaires et signes gravés sur les Dolmens dans le Morbihan“, Vannes 1873. Die jüngste Behandlung, der wir hier folgen, lieferte Adrien de Mortillet.[1])

Die Fundstellen sculpirter Dolmen liegen im Morbihan und anderen Departements der Bretagne, dann in der Normandie, Ile-de-France, Angoumois, Languedoc. Man zählt 35 Dolmen und 1 Menhir mit solchen Zeichen; von

[1]) „Les figures sculptées sur les monuments mégalithiques de France,“ Rev. mens. IV, Paris 1894, S. 273 ff.

den ersteren entfallen 27 auf die Bretagne, 20 der letzteren allein auf das Morbihan. Die Zahl der Zeichen an einem Denkmal steigt von 1 oder 2 oft zu beträchtlicher Höhe. So hat der aus 38 Trag- und 12 Decksteinen bestehende Dolmen von „Pierres plates“ Zeichen auf 13 Trag- und 3 Decksteinen. Am Dolmen von Mané-Lud sind unter 21 Tragsteinen 9 sculpirte. Der Dolmen von Gavrinnis hat 29 Tragsteine, von welchen 22 ganz mit Sculpturen bedeckt sind.

Das hohe Alter der Zeichen wurde ursprünglich angezweifelt; man erklärte sie für „spätere Kritzeleien müssiger Schäfer“. Dergleichen mag sich in der That darunter befinden; denn das blosse Vorhandensein von Zeichnungen an auffälligen Stellen weckt den Nachahmungstrieb. Bei vielen Sculpturen ist aber die Echtheit durch Grabungen erhärtet, welche nothwendig waren, um jene ans Licht zu schaffen. Andere sind vielleicht sogar älter als die Errichtung des Bauwerkes, denn sie befinden sich an den Unterseiten von Deckplatten oder sonst an versteckten Stellen.

Die französischen Dolmen stammen aus der neolithischen Periode und dem Beginne der Metallzeit. Methodische Untersuchungen der von ihnen bedeckten Culturschichten ergeben häufig schön polirte Steinwerkzeuge, aber keine Spur von Metall.

In der Erklärung der Zeichen hat man sich seit dem Jahre 1811 ziemlich vergeblich abgemüht. Man sah in denselben Druidensymbole, Darstellungen der Sonnenscheibe und andere astronomische Figuren, Schlangen (als Denkmäler eines Schlangencultus), den Caduceus, Palmblätter (als Siegeszeichen), Phallusbilder, Symbole der Erbsünde, Skelete phantastischer Vögel. Die originellste Idee war es, in den krausen Linien chiromantische Zeichen als Symbole hier bestatteter Wahrsager zu erkennen. Unter der Voraussetzung, dass eine Schrift vorliege, hat man Vergleichungen mit allen möglichen Schriftarten vorgenommen und Analogien mit ägyptischen Hieroglyphen, mit Keilschriften, mit dem phönikischen, etruskischen, koptischen und den Runenalphabeten zu finden geglaubt. Gegen die Annahme einer wirklichen Bilderschrift spricht der Mangel jeder bestimmten Anordnung der Zeichen, die weder von rechts nach links, noch von oben nach unten oder umgekehrt aufeinander folgen. Auch hätte sich ein so kostbarer Besitz wie der einer Schrift nicht wieder gänzlich verloren.[1])

---

[1]) Zuletzt hat Charles Letourneau (Les signes alphabétiformes des inscriptions mégalithiques, Bull. Soc. Anthr. Paris IV, 1893) fünf Zeichen des Dolmen von Les Marchands zu Locmariaquer, Morbihan für Buchstaben erklärt. Er findet diese fünf Zeichen, dann das Kreuz, nicht nur auf anderen Dolmen derselben Gegend, sondern auch in sicher inschriftlichen Sculpturen Spaniens, der Canarischen Inseln, Tunis und der Sahara wieder. Dies und ihre Aehnlichkeit mit Buchstaben verschiedener semitischer Alphabete führt ihn darauf, den Ursprung jener Zeichen in Nordafrika zu suchen, woher die Dolmenerbauer eingewandert seien. Doch erkennt er, dass die Isolirtheit und Ordnungslosigkeit der Zeichen an wirkliche Inschriften kaum denken lässt; jene scheinen ihm vielmehr häufig blos als ornamentale Motive angebracht zu sein. Dass fremde Buchstaben bei einem schriftlosen Volk zu Zier- oder richtiger Bildformen werden, erscheint nicht undenkbar und könnte auch hier wohl stattgefunden haben.

Closmadeuc hat[1]) alle früheren Erklärungen verworfen und keine neue aufgestellt. Doch hat er zuerst eine Anzahl häufig wiederkehrender Zeichen unterschieden und benannt. Als solche Typen erkennt er: schalen-, krummstab-, joch-, kamm-, beil-, schild- und axtförmige Figuren. A. de Mortillet hat es nun unternommen, einige dieser Typen schärfer ins Auge zu fassen und womöglich zu erklären. Bei diesem Versuche stützt er sich namentlich auf die schwedischen Hälleristninger, welche nach seiner richtigen Schätzung ungefähr ebenso hoch über den der Dolmenzeichnungen der Bretagne stehen wie die chronikalischen Bildwerke der Aegypter und Assyrier über den Ersteren. Vielleicht waren indess die Dolmenzeichnungen einst bemalt und dadurch deutlicher gemacht. Mit Hilfe jenes Vergleichsmateriales erkennt A. de Mortillet an französischen Dolmen:

1. Grosse bemannte Schiffe (Closmadeuc's „kammförmiger Typus") auf 3 Dolmen des Morbihan (dasselbe Zeichen findet sich auf einem irländischen Dolmen mit einer Art Pavillon auf den Hintertheil des Schiffes.

2. Unbemannte Barken (Closmadeuc's „schalen- und jochförmige Zeichen"; in den Enden der jochförmigen Zeichen sind vielleicht Thierköpfe zu sehen, wie an ägyptischen und assyrischen Barken. Doppelte jochförmige Zeichen, die zwei übereinander liegende congruente Flächen begrenzen, sind möglicherweise verdeckte Schiffe). Sie finden sich stets in der Nähe des Meeres, also wahrscheinlich nur an Schiffergräbern.

3. Schilde, über 20 Zeichen auf 9 Dolmen. Sie wurden stets dafür angesehen und bieten verschiedene Formen desselben Objectes, auf welchem häufig auch Schildzeichen, als Kreise, Krummstäbe, Schiffe, erscheinen. Während die nordischen Schilde nach Felsenzeichnungen und Bronzeoriginalen aus Dänemark und Grossbritannien kreisrund waren — doch kommen bei kämpfenden Kriegern auf einem Felsenbild in Bohuslän auch viereckige Schilde vor — sind diese Schildfiguren länglich und theils ägyptischen, theils mykenischen Schilden ähnlich. Doch darf nicht übersehen werden, dass ein mehrfach wiederkehrendes Zeichen dieser Art in amerikanischen Petroglyphen für die Darstellung einer Menschenfigur erklärt wird.[2])

4. Ungestielte Beilklingen einfachster Form, sogenannte „Flachbeile", wahrscheinlich Embleme der Macht und Herrschaft, erscheinen, seltener vertieft als erhoben, auf 5 Dolmen.

5. Gestielte Aexte; die Klinge derselben ist direct durch das Holz gesteckt, der Schaft ist oben zurückgebogen, unten verdickt und besitzt manchmal eine Art von Säbelgriff oder Bügel zum Aufhängen. Sie erscheinen an 13 Dolmen.

Die in Felsenbildern gezeichneten skandinavischen Beile sind Metalläxte mit Schaftloch und sehr breiter Schneide, wie sie als Bronzeoriginale auch in dänischen und schwedischen Museen zu finden sind.

[1]) Bull. Soc. Anthr. Paris 1893.

[2]) Garrick-Mallery, 10. Ann. rep. Washington, S. 703, Fig. 1156d.

6. Krummstäbe oder Keulen kommen, vertieft oder erhoben, auf 13 Dolmen vor. Diese Zeichen fehlen in den skandinavischen Felsenbildern; sie gleichen den Axtschäften und sind vielleicht Würdeabzeichen, wie die Krummscepter des Osiris und der Pharaonen.

Viele andere Zeichen an denselben Denkmälern haben bisher noch keine Einreihung in Classen und keine entsprechende Deutung gefunden.

Ziemlich abweichend von den Dolmenzeichnungen der Bretagne sind die Figuren eines Denkmales bei Pamproux.[1]) An den Wänden der von einem Tumulus umschlossenen Grabkammer waren zwei gegeneinander gekehrte entenförmige Vogelgestalten und zwei andere Figuren eingehauen, welche wahrscheinlich Menschen vorstellen sollen. Beiden fehlt der Kopf, der einen auch Arme und Füsse, während die andere zwei Arme hat, welche sogar zwei Gegenstände, wahrscheinlich Waffen, zu halten scheinen. Diese Gestalten sind mehr als roh; sie gewähren den Anschein von Versuchen eines Kindes oder Naturmenschen, der noch nie gezeichnet, und dem die oberflächlichste Aehnlichkeit genügt. Dagegen sind die beiden gegen einander gekehrten Vogelfiguren[2]) ziemlich richtig und lebendig gezeichnet. Reinach erklärt diese Thieren für Enten, welchen sie aber gar nicht gleichen. Gemeint sind, wenn die Zeichnungen wirklich hohes Alter besitzen, wahrscheinlich symbolische Vögel, Todtenvögel, die an der Innenwand der Grabeszelle passend angebracht waren.

Zu den einfachsten und doch verständlichsten Dolmenzeichnungen Frankreichs gehören die zuletzt von Reinach[3]) zusammengestellten Sculpturen an megalithischen Grabbauten des Seinebeckens (Aveyron und Gard). Die Steinplatten von Aveny (Eure), Boury (Oise) und Aubergenville (Seine-et-Oise) zeigen in vollkommen übereinstimmender Darstellung einen aus mehreren Reifen oder Ketten bestehenden Halsschmuck und darunter zwei weibliche Brüste, der Stein von Aubergenville ober dem Halsschmuck auch noch den Umriss, Augen- und Nasenlinie eines Gesichtes. Es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, dass hier die Abzeichen einer weiblichen Gottheit dargestellt sind, welche vermuthlich, da die Zeichnungen von Gräbern stammen, als Herrscherin im Todtenreiche angesehen wurde.

Das Grab von Aubergenville ist genau beschrieben von Cartailhac.[4]) Es besteht aus einer langgedehnten, ehemals gedeckten Steinkammer mit einem Vorraum, der den Antegrotten der Kreidegrüfte des Marnedepartements (s. oben S. 243) entspricht. Auf einem Steine der linken Wand des Vorraumes sind zwei Beile dargestellt. Eine der zwei den Vorraum von der Grabkammer trennenden Platten ist auf beiden Seiten sculpirt; im Vorraume befindet sich die Reliefabbreviatur der Frauengestalt: Antlitz, dreifaches Perlenhalsband,

[1]) Deux-Sèvres: Souché, „Notes sur quelques découvertes . ." etc. Niort 1879; Matériaux XV., S. 147; Reinach, L'Anthr. V, S. 23, Fig. 16, 17.

[2]) Reinach, l. c. VII, S. 169, Fig. 339.

[3]) L'Anthr. V, S. 25, vgl. S. 186.

[4]) „La divinité féminine et les sculptures de l'allée couverte d'Épone, Seine et Oise." L'Anthr. V, S. 145 ff.

Brüste (s. Fig. 111); auf der Rückseite des Steines, in der Grabkammer, die vertiefte Darstellung eines gestielten Steinbeiles. Die Frauenzeichen des ganz ähnlich angelegten Grabes von Boury befinden sich ebenfalls in der quadratischen Vorkammer,[1]) desgleichen dieselben Zeichen — vierfaches Halsband und Brüste — des Steinkammergrabes von Dampmesnil bei Gisors (s. Fig. 112.[2])

Ueber die weibliche Gottheit Galliens gelangt Cartailhac, nachdem er auf die mit weiblichen Brüsten ausgestatteten Steinpfeiler Sardiniens und die troischen Gesichtsurnen hingewiesen, zu sehr kurzgefassten, weitreichenden und unbestimmten Folgerungen. „Les images sculptées proclament l'unité intellectuelle des habitants du pays gaulois, d'une grande partie de l'Europe même, à cette époque lointaine, qui est la fin de l'âge de la pierre et le commencement de l'âge du bronze, l'aube de l'histoire, grâce aux rayons venus d'Égypte, de Troie (?) et de la Grèce. Elles nous révèleront peut-être la patrie celtique."

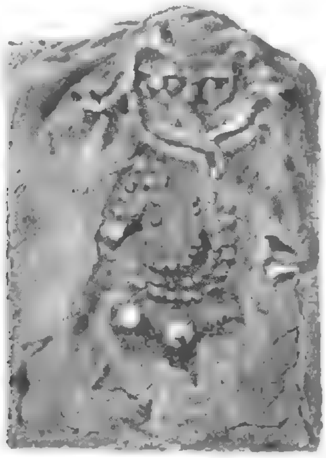


Fig. 111.
Sculptur eines Steinblockes der „Allée couverte d'Épône".



Fig. 112.
Sculpirter Steinblock der „Allée couverte de Dampmesnil".

Was man aus Frankreich an vorgeschichtlichen Steinzeichnungen kennt, ist wohl viel mannigfaltiger als die Petroglyphen der Schweiz, aber an Zahl und Formen doch noch weniger als die Gesammtheit der amerikanischen Petroglyphen, mit welchen uns Garrick Mallery bekanntgemacht hat. Vieles mag der Zeit zum Opfer gefallen sein, während in Amerika noch fortwährend Felszeichnungen producirt wurden. Aber selbst jene bescheidenen Anfänge scheinen nicht ganz freien, autochthonen Ursprungs zu sein. Sie müssten sonst in grösserem Umfange anzutreffen sein, statt sich nur in einigen Bezirken mit ausgesprochenen Beziehungen zur See und zur Schiffahrt zu finden. Theils indirect durch die Gebiete ihrer Verbreitung, theils direct durch die Denkmäler, an welchen Steinzeichnungen vorkommen, scheinen sie verknüpft mit dem Brauche der Errichtung megalithischer Denkmäler, die sich wieder nur in einer ganz bestimmten, jedoch weiteren Zone europäischer Länder finden. So lässt sich der Gedanke nicht abweisen, dass es auch hier äussere Anstösse

[1]) L. c., S. 150, Fig. 4. [2]) L. c., S. 151, Fig. 5, 6.

gewesen sind, welche eine später nicht fortgesetzte bildnerische Thätigkeit an ruhenden Steinflächen zur Folge hatten. Auch die Bildwerke selbst, obwohl gewiss von Eingebornen ausgeführt, geben einige Anhaltspunkte für jene Annahme. Sie schliessen sich nämlich mehrfach an Ornamentfiguren des mykenischen Culturkreises an, und man findet unter ihnen (doch nur in Nordwestfrankreich und Irland) die Spirale, ferner ein derselben verwandtes labyrinthisches Zeichen und endlich concentrische Halbkreise, die ein specifisches Ziermotiv der mykenischen Kunststufe sind. Reinach hat darauf wiederholt, aber in ganz anderem Sinne hingewiesen.[1]) Er stellte die concentrischen Hufeisenbögen auf den Dolmensteinen von Gavrinnis (Bretagne) und Newgrange (Irland), dann auf Thongefässen aus Frankreich und Norddeutschland in Vergleich mit mykenischen und tirynthischen Stein- und Thongefässornamenten, war aber der Meinung, dass dieses ganze krummlinige Ornamentsystem, welches im Westen frühzeitig vor den Fortschritten der rein geometrischen Decoration erloschen sei, von europäischen Anfängen aus im ägäischen Culturkreis zur Entwicklung gelangt sei. Er construirt also ein umgekehrtes Verhältniss, während wir das gerade Gegentheil für richtig halten. Die grosse Tumulusgrabkammer von Gavrinnis, in welcher an zahlreichen Blöcken concentrische Ringe, Zickzack- und Wellenlinien, Spiralen und beilförmige Zeichen eingehauen sind, steht auf einer kleinen Insel im Golf von Morbihan, und die Figuren bilden ein wirres Durcheinander, das nicht sinnlos war, aber in formeller Hinsicht durchaus den Eindruck von Entartung hervorruft.

Von einem solchen Punkte aus muss man auf die See hinausblicken, auf die alten Schiffahrtswege des Westens, nicht zurück auf das Binnenland und die trockenen Strassen, auf welchen sich nach Reinach's Meinung ureuropäisches Culturgut nach dem Südosten hin verbreitet hat. Wo wären auch hier die Zwischenglieder? Gerade die Verbreitung der Dolmen, der Schalensteine, des Spiralornaments, kurz aller Elemente, die hier in Betracht kommen, lässt in Mitteleuropa eine breite und beredte Lücke zwischen Ost und West, wie zum Theil auch zwischen Süd und Nord. Wenn Reinach Recht hätte, dürften megalithische Denkmäler und „Schalensteine“ im Donaugebiet nicht fehlen, sie dürften in der Schweiz nicht roher und seltsamer sein als in Nordfrankreich. Der Dolmen von Gavrinnis müsste etwa in Süddeutschland stehen, nicht auf einem Inselchen im Aermelcanal.

Halten wir Umschau nach Aehnlichem, so müssen wir denn auch nach Norden über diesen Meerarm weitergehen. Die „Schalensteine“ und verwandten Denkmäler Grossbritanniens und Irlands sind von Simpson[2]) zusammengestellt und bearbeitet. Auch hier sind die gewöhnlichsten Typen (l. c.,

[1]) Rev. Arch. 1893, I, S. 55; Mirage oriental, S. 55.

[2]) J. Y. Simpson, Archaic Sculpturings of Cups, Circles etc. upon Stones and Rocks in Scotland, England and other Countries, Edinburgh 1867. Die irländischen Steindenkmäler haben in jüngster Zeit eine ausserordentlich eingehende Behandlung erfahren von W. Copeland Borlase („The Dolmens of Ireland“ etc., 3 Bände, London 1897), der auch die analogen Erscheinungen in andern Ländern und besonders die Namen, Sagen, Bräuche u. s. w., welche sich an dieselben knüpfen, umfassend berücksichtigt.

Taf. I) Näpfchen in Gruppen, oft von einzelnen oder mehrfachen Ringen umschlossen, mit einer radialen Rinne, welche diese Ringe durchbricht, dann concentrische Kreise und Spiralen. Die letzteren stehen einzeln oder in Gruppen verbunden; zuweilen erscheinen Spiralen und concentrische Ringe, die vielleicht dasselbe bedeuteten, auf demselben Steine neben einander (l. c., Taf. XIX, Fig. 4). Die Ringe sind untereinander durch Rinnen zu Zweit, zu Viert in einer Reihe oder zu Dreien in Gestalt einer Blume verbunden.[1] Zwei und mehrere Näpfchen sind von einzelnen oder mehreren unregelmässigen Rinnen eingefasst. Eine Halbmondfigur erscheint in hufeisenförmiger Umrahmung. Drei verbundene Spiralen erinnern an die „dreistielige Blume". Von einem Näpfchen geht eine kurze, von dem umschliessenden Ringe nach der entgegengesetzten Seite drei lange Rinnen aus. Andere Zeichen sind weit complicirter und nicht in Kürze zu beschreiben. Eine Hauptrolle spielen die mehrfachen concentrischen Ringe, von deren näpfchenförmigem Mittelpunkt eine einzige gerade oder gekrümmte Linie ausgeht. Sie gleichen Grundrissen mehrfacher Ringwälle, aus welchen ein Weg ins Freie führt. Und warum sollten sie nicht Aehnliches bedeuten? Auch die in Reihen oder anderen Gruppen durch Rinnen verbundenen Näpfchen haben ihre Analogien in den durch halb unterirdische Gänge communicirenden Grubenwohnungen der neolithischen und Bronzezeit. Jenes „Ringwallbild" ist das einfachste Schema der sogenannten „Labyrinthfigur", welche in antiken und modernen Darstellungen fast über ganz Europa verbreitet ist.[2] Nachdem W. Meyer[3] gezeigt, dass diese Figur im Alterthum für Tänze und Knabenspiele (ludus Troiae) benützt worden und sich in mannigfachen Variationen für gleiche und ähnliche Zwecke das ganze Mittelalter hindurch bis in die neueste Zeit erhalten habe — die Beispiele hiefür sind besonders häufig in Nordeuropa — nahm Benndorf den altitalischen Krug von Tragliatella, auf welchem ein solches Labyrinth mit Namen und Reiterfiguren gezeichnet ist, zum Ausgangspunkt, um die Identität des Trojaspieles mit dem Ariadnetanz auf Kreta nachzuweisen. Diese ursprünglich wohl als Cultformen zu denkenden Spiele benützten nach Benndorf „eine sinnreich erfundene Ornamentfigur, die sich mittelbar oder unmittelbar aus dem Formenschatze der sogenannten mykenischen Epoche herschreibt". So lange Aehnliches nicht in der Kunst anderer Völker nachgewiesen sei, erklärt sich Benndorf geneigt, den Sachverhalt als eine Erfindung zu betrachten, die dem Boden Griechenlands angehört und sich von dort über verschiedene Länder bis an die Randgebiete Europas verbreitet und in überraschendem Beharren bis auf die Gegenwart behauptet habe. Wir sehen hier einerseits wieder, dass die alten Ornamentfiguren nicht immer einfache Zierformen sind, wie man sie gewöhnlich auffasst, andererseits, dass auch der Ursprung dieser als Knabenspiel fortgepflanzten Cultform nach Südosten, diesmal speciell nach Kreta hinweist. Die aus Aegypten herüber-

[1]) L. c., Taf. II, Fig. 4, eine Figur, welche bei Evans unter den kretischen Schriftzeichen, S. 42, Nr. 53, vorkommt.

[2]) S. Benndorf, Antike und moderne Labyrinthe, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, 1891, S. [2].

[3]) Sitzungsber. phil. Classe der kgl. bayr. Akad. der Wissensch. II, 3.

genommene Spirale wurde also schon hier nicht als blosses Schmuckmotiv aufgefasst, sondern als Darstellung eines Raumes, in dessen Innerstem ein halbthierischer Dämon hauste, ein Menschenopfer heischender, vom Athener Theseus glücklich überwundener Unhold, der nach dem Vorbild ägyptischer Gottheiten einen Stierkopf auf dem Menschenleibe trug. Aehnliche Ideen, von welchen nur keine Ueberlieferung vorliegt, mögen die Uebernahme verwandter Gebilde im Norden Europas schon ganz am Anfange begleitet haben. Sonst wüsste man sich das häufige Vorkommen des Labyrinths an so alten Denkmälern nicht zu erklären. Die in Skandinavien und sonst dafür gebräuchlichen Namen „Babylon“, „Völundarhus“, „Trojeborg“, „Tröburg“, stammen natürlich aus jüngeren Zeiten, die letzten speciell aus Italien, wo jenes Spiel eben „Trojaspiel“ hiess.

Bezeichnet sind in Grossbritannien und Irland meist lose Steinblöcke, häufig die Wandblöcke von runden, mit Tumulis überwölbten Grabkammern, endlich Menhirs, d. i. aufgerichtete, rohe Steinsäulen. Aus den Grabkammern irischer Tumuli stammen einige besonders dicht mit verschiedenen Zeichen bedeckte Platten.[1]) Hier möchte man von einer gewissen Reinheit der Formenübertragung sprechen; es finden sich streng geometrische gerad- und krummlinige Muster (Rauten, Kreise, Räder, „Sonnen“ u. A.), dann ausgezeichnete verbundene Spiralmuster, die unmöglich von eigener Erfindung der localen Arbeitskräfte herrühren können.

c) Felsenzeichnungen.

Mit einem Anhang über prähistorische Schiffsbilder.

Während Zeichen- und Schalensteine, wie erwähnt, im Donaugebiet nicht vorkommen[2]) und auch die rundlichen Vertiefungen an megalithischen Denkmälern Norddeutschlands von den besten Kennern der letzteren auf Rechnung der Erosion und späterer Zeiten gesetzt werden, finden sich derlei Arbeiten zahlreich in Skandinavien, von Schleswig-Holstein an, wo einige ausgezeichnete „Schalensteine“ vorkommen.

In Dänemark wurden die alten Steinzeichen von Henrik Petersen untersucht.[3]) „Man sieht sie,“ schreibt S. Müller,[4]) „namentlich auf den Steinen der kleinen Grabkammern und der Riesenstuben bald einzeln oder in geringerer Zahl, bald in Mengen dicht nebeneinander, so dass sie die Fläche vollkommen bedecken. Am häufigsten findet man sie wohl auf der Oberfläche der Decksteine von Gräbern, aber sie kommen auch sonst unter allen möglichen Verhältnissen vor, sowohl auf den Steinen der eigentlichen Kammer, wie auf den

[1]) Simpson, Taf. XXVIII und besonders Taf. XXIX, mit den Darstellungen der Steine von Newgrange und Dowth.

[2]) Much, Corr.-Bl., l. c., S. 116f. Ein wie alle vereinzelten Beispiele solchen Vorkommens zweifelhafter Näpfchenstein bei Landstein unweit Münchengrätz in Böhmen ist bei Niederle, Lidstvo, S. 148, Fig. 88, abgebildet.

[3]) Aarböger f. nord. Oldkind. 1875.

[4]) Nordische Alterthumskunde, S. 168.

Randsteinen des Hügels, hoch oben oder dicht an der Erdoberfläche, auf geraden und gewölbten, horizontalen und verticalen Flächen; nicht selten trifft man sie im Inneren der Grabkammer. Man findet sie auch auf freiliegenden Steinen, die nicht als Baumaterial für ein Grab verwendet worden sein können. So z. B. weist ein 8 Fuss langer und 6 Fuss breiter erratischer Block im Hestehavewald bei Svendborg (Fünen), der theilweise von Erde bedeckt war, im Ganzen 83 Napflöcher auf. Bisweilen, wenn auch nicht an Denkmälern der Steinzeit nachweisbar, sind die Vertiefungen kreisförmig geordnet und vermischt mit eingeriebenen geraden, krummen oder gekreuzten Furchen, wie auf einem Stein aus einem Grabhügel auf der Feldmark von Nordby im Eckernförder Kreise (Schleswig); alle diese Zeichen trifft man ebenfalls oft in den grossen bildlichen Darstellungen aus der Bronzezeit, die besonders häufig in Norwegen und Schweden vorkommen."

In Schweden sind nach Hans Hildebrand[1]) Rinnen zwischen den schalenförmigen Einsenkungen selten, diese letzteren dagegen sehr häufig. Sie gleichen ganz den Steinnäpfchen von England, Schottland, Irland u. s. w. und finden sich nicht selten zwischen den Felszeichnungen von specifisch nordischem Charakter (Hälleristninger), aber auch an Stellen, wo keine solchen Bildwerke vorkommen. Hildebrand hält es für sicher, dass man schon gegen das Ende des Steinalters im Norden jene Aushöhlungen hergestellt habe. „Sie kommen recht häufig auf den Decksteinen der megalithischen Denkmäler vor, und ich habe solche schalenförmige Einsenkungen auf Decksteinen gefunden, wo sie vollständig überwachsen waren und wohl Niemand in der Umgebung eine Ahnung von ihrer Existenz hatte." Daraus schliesst er, dass keines dieser Zeichen in neuerer Zeit ausgeführt worden sei. Die Herstellung derselben denkt er sich leicht: man braucht nur auf der Oberfläche eines Steines andere Steine zu zerquetschen; dadurch bildet sich allmälig eine solche „Schale". In den Gräbern finden sie sich aber auch an den Seitenwänden. Diese Zeichen müssen vor der Errichtung des Grabes ausgeführt worden sein. Die Benützung der Schalen als Opfergabe ist in Schweden noch sehr gemein, wofür Hildebrand, l. c., S. 174, ein ergötzliches Beispiel anführt.

Mit Recht bemerkt S. Müller, l. c., S. 168, dass die Näpfchensteine nicht zur Aufnahme einer Flüssigkeit (des Opferblutes, wie man gemeint) haben dienen können; „denn sie finden sich oft an schrägen oder steil abfallenden Flächen, und es ist gewiss nur einem Aberglauben aus späteren Zeiten zuzuschreiben, wenn das schwedische Volk noch heute Opfer für die Elfen in diese ‚Elfenmühlen' (Elfkvarnar) hinlegt oder, um ein Beispiel aus einem anderen Welttheil zu nehmen, wenn ein Indianerstamm in Neumexico Opfergaben auf einer abseits liegenden Felsplatte, die mit Hunderten von solchen Näpfchen übersäet ist, deponirt". Auch im Norden sieht man in jenen Näpfchen Eindrücke von Riesenfingern, Teufelsklauen, oder man nimmt in einem bestimmten Falle (in Gothland) an, König Oluf der Heilige habe betend auf einem solchen Steine

[1]) Corr.-Bl. Anthr., l. c., S. 174.

gelegen, während sein Heer mit den Heiden stritt, und die Näpfchen seien die Eindrücke seiner Ellbogen.

Die Näpfchensteine und alles Verwandte, soweit es künstlichen Ursprungs ist und aus sehr alten Zeiten stammt, haben ohne Zweifel animistische Bedeutung. Man darf darin weder Sternkarten, noch Schriftzeichen, noch blosse Spielereien sehen. Wenn man Sitten wie diese verstehen will, muss man an die mannigfachen Formen denken, welche die Geistereinkörperung beim menschlichen Wildstamm annimmt. Es ist sehr zu vermuthen, dass man in alter Zeit überall Geister in Steine bannte, sei es in einzelne Steinblöcke und Felswände, sei es in die Platten von Grabkammern, den natürlichen Wohnsitzen der Geister, sei es, dass man dadurch Nutzen herbeiziehen oder Schaden abwehren wollte. Das Grübchen kann einfach als beabsichtigter Wohnsitz des Geistes, den man hier und sonst nirgends haben wollte, betrachtet worden sein. Grössere, von einfachen oder mehreren Ringen (Bannkreisen) umzogene Näpfchen, dann die sogenannten Labyrinthe scheinen sich noch mehr zu diesem Zwecke zu eignen. In Kreta galt ein solcher unterirdischer Irrgang als Wohnsitz des Minotaurus. Wir glauben also, dass die Näpfchen, Gruben, Rinnen etc. dieser Steine, wenn auch viele davon aus purem Nachahmungstrieb später hinzugefügt sein mögen,[1]) ursprünglich aus einer allgemein verbreiteten animistischen Vorstellung entsprungen sind. Die complicirteren Formen, welche hie und da in Verbindung damit auftreten, gehen aber sicher auf fremden Einfluss zurück, welcher den Nordvölkern Beispiele verwandter Zauberzeichen aus dem Süden vermittelte.

Wer von den „Schalensteinen" redet, darf nicht übersehen, dass aus der Steinzeit des Nordens auch grosse Bernsteinstücke stammen, welche in regelmässiger oder unregelmässiger Weise mit Grübchen bezeichnet sind. Unter den Moorfunden Schleswig-Holsteins und Dänemarks trifft man solche mehr oder minder formlose Stücke Rohbernstein, welche nicht immer[2]) am Rande mit Reihen solcher Grübchen besetzt sind, sondern auch wie die echten Schalensteine asymmetrische Gruppen von näpfchenartigen Vertiefungen tragen. Symmetrisch angeordnet erscheinen dieselben wieder unter zugeschnittenen Bernsteinstücken von Schwarzort und anderen Localitäten Preussens.[3]) Die Zeichen auf diesen Schmuckanhängseln und Amuleten dürften ähnlich zu deuten sein wie die Grübchen der im selben Gebiet vorkommenden Schalensteine.

Aus der Bronzezeit des Nordens stammen aber auch zahlreiche andere Felsenzeichnungen, welche bei völligem Mangel der Buchstabenschrift eine Art Bilderschrift darstellen. Sie finden sich häufig an Granitplatten, die von di-

[1]) In Bosnien herrscht noch heute hie und da die Sitte, auf gewisse prähistorische Tumuli Steine zu legen, was eine ätiologische Erfindung späterer Zeit zu rechtfertigen sucht. Soll man deshalb, weil dies noch heute geschieht, etwa annehmen, dass jene Grabhügel sämmtlich in neuerer Zeit aufgeschüttet oder ursprünglich bedeutungslos gewesen seien?

[2]) Wie z. B. die bei S. Müller, Ordn. af Danm. Olds. I, Steinalter, Taf. XV, Fig. 252f., abgebildeten Exemplare.

[3]) Vgl. Klebs, Der Bernsteinschmuck der Steinzeit, Taf. VII, Fig. 1, 2, 4, 9; Taf. XI, Fig. 1, 8; Taf. XII, Fig. 8.

luvialen Gletschern blank gescheuert sind, am zahlreichsten in der schwedischen Landschaft Bohuslän und in Oester-Götland, dann in Schonen und anderen Küstengegenden Schwedens, sowie in Norwegen und Dänemark. In dem letzteren Lande erscheinen sie jedoch nur als seltene Zeichen auf erratischen Blöcken, auf Steinplatten aus Tumulis der Bronzezeit und an megalithischen Bauten. Die umfangreiche Literatur verzeichnet zuletzt Montelius,[1]) dem wir in unserer Darstellung folgen. Zu nennen sind noch die Arbeiten von A. E. Holmberg, 1848, C. G. Brunius, 1868, N. G. Bruzelius, 1874, B. E. Hildebrand, O. Rygh, H. Petersen und L. Baltzer, welcher 1881—1891 die Felsenzeichnungen von Bohuslän in sehr correcten Abbildungen edirte. Holmberg hielt diese Arbeiten für nicht sehr alt; er setzte sie in das jüngere nordische Eisenalter, etwa vom VI. bis zum IX. Jahrhundert n. Chr. Brunius erkannte ihr höheres Alter und erklärte sie für neolithisch, einen Theil derselben für bronzezeitlich. B. E. Hildebrand bewies durch die Aehnlichkeit der dargestellten Waffen mit Originalen, der Schiffsbilder mit gewissen Messerverzierungen und durch das Vorkommen gleicher Zeichen an Dolmensteinen der Bronzezeit, dass sie dieser letzteren Periode angehören. Die ältesten stammen nach ihm noch aus der neolithischen Periode. Besonders auffallend ist die Aehnlichkeit des in den Felsenbildern oft dargestellten Schwertes mit dem gewöhnlichen Schwerttypus der nordischen Bronzezeit. Diese Schwertbilder können nicht aus der Steinzeit stammen, welcher das Schwert noch unbekannt war. An die Eisenzeit zu denken verbietet das Fehlen der Runen auf jenen Felsen. Nach Montelius reichen viele Hälleristninger in die frühe Bronzezeit hinauf. Die Form des Dolmengrabes von Kivik (Schonen), dessen Figuren ungewöhnlich proportional gehalten, aneinandergereiht und eingerahmt sind, verweist auf den Beginn der Metallzeit. Die Formen der Schwerter und Beile, darunter das von einem ithyphallischen Mann gehaltene standartenförmige Riesenbeil eines Felsens in Schonen (l. c., Fig. 76), gehören nach Montelius der zweiten Stufe des nordischen Bronzealters an, fallen also noch in das vorletzte Jahrtausend vor unserer Aera. Unsere Meinung über das Alter dieser Arbeiten wollen wir später abgeben.

Das Kivikmonument, in der Umgebung „Bredahügel" (Bredarör) genannt, liegt im östlichen Schonen, District Albo, Kirchspiel Mälby, südlich von Kivik und besteht nach Nilsson[2]) in dem noch jetzt ansehnlichen Reste eines Steintumulus, der rings von ungefähr 20 kleineren Steinhaufen umgeben war. Diese Tumuli waren sämmtlich aus grösseren und kleineren Feldsteinen zusammengetragen. Das Kivikmonument hat lange Zeit als bequem gelegener Fundort von Mauersteinen gedient, die zu Brücken und anderen Gebäuden bei Kivik, namentlich aber zu Einfriedungen verwendet wurden. Mehrere tausend zweispännige Wagenlasten solcher Steine sollen von dem alten Denkmal weggeführt worden sein. Mitten auf dem Boden des grossen Hügels befand sich eine länglich-viereckige Steinkammer von 13 Fuss Länge und 3 Fuss Breite, nordsüdlich orientirt und aus etwa 4 Fuss hohen aufgerichteten Steinplatten her-

[1]) Les temps préhistoriques en Suède. Paris 1895, S. 110, Anm. 1.

[2]) Die Ureinwohner des skandinavischen Nordens. II. Das Bronzealter. 2. Aufl., S. 5 ff.

gestellt. Diese Platten sind 8—10 Zoll dick und an der Innenseite vollkommen eben, obgleich weder behauen noch geschliffen. Je vier Steine bildeten die beiden Langwände, je einer die Schmalseiten. Zwei der Langwandplatten sind von ihren Standorten verschwunden. Quer über den aufgerichteten Steinen lagen ursprünglich grosse Felsstücke, und das Ganze war mit grossen und kleinen Feldsteinen tumulusartig überschüttet; auf dem Hügel erwuchsen im Laufe der Zeit Bäume und Gebüsch. Am Südrand des Hügels lag noch ein kleineres, ebenfalls länglich-viereckiges Grab, welches ähnlich erbaut und mit zwei Steinplatten bedeckt war.

Die figuralen Zeichnungen des Kivikmonumentes sind auf den ebenen Innenflächen der aufgerichteten Steinplatten des grossen Grabes mit dem Aufwand bedeutender Mühe eingehauen und eingerieben. Von Süden in die gangartige Kammer eintretend, findet man auf dem ersten Steine rechts (s. Fig. 113) oben eine Gruppe von Waffen: zwei Beile, einen Dolch (?) und zwei Lanzenspitzen (?), darunter ein Schiff oder einen Schlitten. Darauf folgt die Darstellung eines bemannten Schiffes, dann (Fig. 114) zwei durch ein doppeltes Zickzackband getrennte Gruppen von je zwei Thieren (Pferden ?), ferner am Ende dieser Seite (Fig. 115) zwei radförmige Zeichen zwischen zwei Zickzackbändern. Diesem letzten Steine gegenüber stand eine unverzierte Platte, dann folgte (wieder in der Richtung nach Süd) der Stein Fig. 118 mit zwei radförmigen Zeichen und zwei darüber angebrachten anderen, zum Theil mondförmigen Ornamenten. Auf der südlichen Hälfte dieser Seite standen die beiden mit Reihen von Menschenfiguren verzierten Steine, Fig. 116 und 117. Man erkennt hier Züge von Männern und Frauen, einen Wagenlenker auf zweirädrigem Gefährte, hörnerblasende Männer, gegeneinander gekehrte Thiere und ⊃- und ∪-förmige Zeichen in Verbindung mit den lebenden Figuren.

Nilsson hat sich mit dem Kivikdenkmal in sehr eingehender, aber nicht sonderlich glücklicher Weise beschäftigt, indem er es als phönikisches Monument auffasst und an demselben überall ägyptische oder phönikische Symbole erblickt. Die räthselhaften Zeichnungen dieser Grabkammer sind wohl bilderschriftlich aufzufassen, wie die Bilder auf den Grabtafeln nordamerikanischer Indianerhäuptlinge. Sie werden Totems und andere Stammeszeichen, sowie Darstellungen geschichtlicher Ereignisse aus dem Leben des Begrabenen sein;[1]) wir haben keinen Grund, sie nach Massgabe der Bedeutung ähnlicher orientalischer Symbole aufzufassen. Da uns jedes Mittel abgeht, jene Pictographie zu entziffern, muss man sich mit der allgemeinen Analogie begnügen, welche die Bilderschriften anderer Naturvölker darbieten. Daneben mag der Einfluss einer von Süden her vermittelten vorgeschrittenen Ornamentik auf das primitive einheimische Wappen- und Totembilderwesen der Skandinavier anerkannt werden. Die Abbildungen der Figurensteine des Kivikmonumentes zeigen stets eine Deutlichkeit und relative Naturwahrheit der Zeichnung, wie sie dem Originale wahrscheinlich nicht eigen ist.

---

[1]) Nilsson sieht in den Darstellungen der beiden letzten Steine (Fig. 116 und 117) historische Scenen: einen Siegeszug und die Opferung Kriegsgefangener in Anwesenheit zahlreicher Opferpriester.

Montelius erblickt in den Felsenzeichnungen seiner Heimat eine Art Bilderschrift, wie sie die nordamerikanischen Indianer und viele uncultivirte Völker unserer Zeit noch heute besitzen, und wie sie sogar die Azteken bis auf Cortez besessen haben. Eine mündliche Ueberlieferung unterstützte das Verständniss dieser Aufzeichnungen. Da jene längst erloschen ist, haben wir keine Hoffnung, das letztere jemals wieder zu gewinnen. Die Kunststufe dieser

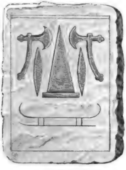


Fig. 113.

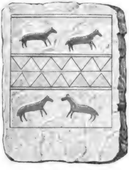


Fig. 114.

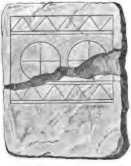


Fig. 115.



Fig. 116.



Fig. 117.

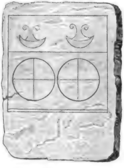


Fig. 118.

Fig. 113—118. Steinplatten des Kivikmonumentes in Schonen.

Denkmäler ist eine sehr bescheidene; doch mag zum Theile die Schwierigkeit der Ausführung auf so harten und unebenen Flächen die Roheit der Bilder erklären; die figuralen Arbeiten in Bronze zeigen durchaus etwas bessere Formen.

Dargestellt ist viel mehr, als uns andere Denkmälerclassen überliefern, so dass die nordischen Felsenzeichnungen als eine Hauptquelle für die Cultur

der Bronzezeit Skandinaviens angesehen werden dürfen. Wir finden: zahlreiche Schiffe, Krieger zu Fuss und zu Pferd, mit Lanzen, Beilen, Bogen und Schilden, ferner: einzelne Waffenstücke, Frauen, Umrisse von Füssen, Pflüge, zwei- und vierrädrige Wagen mit zwei Pferden und zwei Ochsen, Bäume, endlich sehr verschiedene Thiere: Pferde, Ochsen, Hirsche, Elenthiere, Seehunde, Schlangen, Vögel. All das ist häufig bunt gemengt und mit anderen schwierig zu deutenden Zeichen gemischt. Mit wenigen Ausnahmen zeigen die Bilder keinen Plan und keine Ordnung, sowie die verschiedensten Proportionen derselben oder unterschiedlicher Gegenstände (Schiffe, Menschen, Thiere) auf denselben Steinen.

Wie die Bilder in ihrer heutigen Erscheinung zu mehr oder minder asymmetrischen, dissoluten Gruppen geordnet sind, mag die Betrachtung einzelner Felswände näher zeigen. Auf einem Steine bei Bergen[1]) sieht man in der Mitte zwei von Ringen umschlossene Näpfchen — das eine derselben hat zwei, das andere drei concentrische Ringe als Einfassung —; rechts unten erscheint ein Rad mit vier Speichen, ferner neben und unter diesen Figuren acht einfache zerstreute Näpfchen. Links sind fünf, rechts elf grössere Schiffe in Reihen übereinander gegen die Mitte geneigt dargestellt. Eine Anzahl einfacher krummer Striche, welche vielleicht Boote bedeuten sollen, vervollständigt die ganze Bildergruppe. Wenn in derselben noch eine gewisse Geschlossenheit, ein Rest von Symmetrie und Composition zu erkennen ist, so fehlt derlei auf anderen Steinen vollständig. So folgen auf einem Felsen bei Backa[2]) nachbenannte Bilder in der Richtung von oben nach unten aufeinander, wie Geschiebe, welche ein Giessbach in seinem Bett und an den überflutheten Ufern zerstreut zurückgelassen: ein bemanntes Schiff, mehrere vierfüssige Thiere, ein paar Fusssohlen, dann wieder eine Reihe von Schiffen und Thieren, ein grösseres und mehrere kleinere Schiffe, über einem der letzteren ein fusssohlenähnliches Zeichen, krumme Linien (Boote?), ein Thier, ein Schiff und mehrere Menschenfiguren, dicht neben den letzteren ein paar ganz kleine Thiere, daneben ein Schiff mit, wie es scheint, kämpfenden Männern, darunter eine sehr grosse männliche Figur, in einer der erhobenen Hände ein Beil haltend, daneben kleine Boote, darunter ein Wagen und zwei Fusssohlen, links abseits davon eine einzelne Menschenfigur, darunter ein mit sechs Personen bemanntes Schiff, weiter Schiffe, ein Ring mit drei abwärts gerichteten Rinnen, dann Boote und andere Schiffe, ein Doppelring, der wie ein Segel auf einem Boote steht, Schiffe in allen möglichen Stellungen und ganz unten drei Störche. Wenn unter all diesen Bildern pictographischer Zusammenhang herrschte, muss die wilde Unordnung, in der sie erscheinen, als ganz ungewöhnlich und auch dem Gebrauche bilderschriftübender Naturvölker widerstrebend bezeichnet werden. Die Bewohner der Osterinsel, der Nikobaren, die Indianer Nordamerikas, von den alten Mexicanern ganz zu geschweigen, pflegten die Zeichen ihrer Schrifttafeln und ähnlicher Werke viel regelmässiger anzuordnen. Dennoch darf man sich

[1]) Norwegen, Montelius, Temps préhist., S. 113, Fig. 155.

[2]) Bohuslän, l. c., S. 112, Fig. 154.

in der Vermuthung, dass hier eine Art Bilderschrift vorliegt, nicht beirren lassen. Man vergleiche z. B. die pictographische Erzählung, welche an einem Felsen in der Nähe des Lake superior gefunden und von Schoolcraft mitgetheilt wurde.[1]) Hier sind in einer oberen unebenen Reihe fünf Schiffe mit Verticalstrichlein, welche die Bemannung vorstellen, gezeichnet. Ueber dem Hintertheil des ersten Schiffes sieht man einen Vogel. In der zweiten Reihe erscheint ein Berittener mit Federschmuck, eine Schildkröte und ein Bogen aus drei Linien, in welchem drei Näpfchen ausgehöhlt sind. Diese Schrift besagt, dass 51 Mann eines am oberen See streifenden Jägerstammes in fünf Canoes unter der Führung ihres Häuptlings (des Berittenen!) ausgezogen sind. Das erste Schiff führte der Häuptlingstellvertreter namens „Kishkemunazee", d. i. Königsfischer (ein Vogel). Zum Zeichen dafür ist das Bild dieses Vogels über dem ersten Canoe hinzugefügt. Sie kamen ans andere Ufer, was die Landschildkröte als Sinnbild des festen Landes anzeigt, und brauchten dazu drei Tage, weshalb in dem dreifachen Bogen am Ende des Bildes drei Sonnen, als einfache Näpfchen gebildet, erscheinen.

Wirkliche Schriftzeichen glaubte Carl v. Nordenskjöld[2]) an vielen Stellen der Felsenbilder Ostgothlands zu erkennen. Sie stehen neben, über oder unter Schiffen, Menschen, Thieren, unter Waffenbildern, zwischen Schiffen oder Thieren. Diese Zeichen können aber theilweise rohe Bilder sein (z. B. l. c., Fig. 32, 33), theilweise auch aus jüngerer Zeit stammen (z. B. l. c., Fig. 1).

Hier mag erwähnt werden, dass unter den von Nordenskjöld mitgetheilten ostgothländischen Felsenzeichnungen auch die Spirale mehrmals wiederkehrt. Sie erscheint z. B. unter den Ornamenten auf der Bordwand eines Schiffes (Doppelspirale neben schräggekerbter Leiste, Sparren und einem 8-förmigen Motiv), dann in der Volutenform des jonischen Capitäls in einem ovalen Schild, endlich allein als fortlaufendes Spiralband.

Was diese Denkmäler direct darstellen, sind alltägliche und andere Mannesthaten: Krieg, Jagd, Schiffahrt, Feldbau, Umgang mit Frauen. Am beliebtesten erscheinen Kämpfe zu Land und zu Wasser. Manche Einzelheiten sind stark hervorgehoben oder mit besonderer Treue wiedergegeben: die getriebenen Buckelkreise eines Rundschildes, die flügelförmigen Ortbänder der Schwertscheiden, Hörner an den Helmen, die rhombischen Spitzen der Lanzen, die Geschlechtstheile der Männer, die Formen der Schiffsenden. Zuweilen sind die Figuren auf lineare Schemata reducirt, zuweilen erscheinen breitere Körperflächen, entweder ganz vertieft oder mit vertieften Linien umzogen. Pferdekörper sind schlangenartig gedehnt mit ganz kurzen Beinchen. Männer zu Pferd haben gar keine Beine, andere, welche auf Schiffen stehen, keine Arme. Hände, die etwas halten, sind entweder gar nicht gezeichnet oder schematisch mit ausgespreizten Fingern dargestellt. Zwei Räder an einer Achse, zwei Thiere an einer Deichsel erscheinen übereinander. Uebrigens sind die Figuren von sehr

[1]) Tylor, Einleitung in das Studium der Anthropologie und Civilisation, S. 198, Fig. 47.

[2]) In einem Briefe an Kiepert, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 196f.; vgl. Taf. XVII, Fig. 1—36.

ungleichem Werthe. Manches ist ganz rohschematisch, Anderes erinnert an die lebendigen Silhouetten der Eskimokünstler. Einheitlichen Charakter zeigen die Sculpturen des oben beschriebenen Grabes von Kivik. Die in sehr flachem Relief an plumpen spätmittelalterlichen Grabsteinen Bosniens und der Hercegovina angebrachten figürlichen Sculpturen sind oft um nichts besser als jene Felsenzeichnungen der nordischen Bronzezeit. Das Beispiel der bosnischen Bildnerei im XIV. und XV. Jahrhundert belehrt uns, wie ein Land sehr unter dem Einfluss einer fremden Cultur stehen und viele Industrieartikel von auswärts empfangen kann, während seine einheimische Kunst noch einen nahezu prähistorischen Charakter zeigt.

Wenn die nordischen Felsenbilder eine Priorität der Zeichnung vor der Plastik zu bezeugen scheinen, so haben wir uns zu erinnern, dass in demselben Gebiete auch die Rundbildnerei geübt wurde, und dass diese leicht älter sein kann als die besseren Petroglyphen. Wir dürfen dabei freilich nicht an die Bronzefiguren und Thierköpfe denken, welche als Messergriffe, Gefässhenkel u. dgl. auftreten, sondern eher an hölzerne Rundfiguren, wie sie thatsächlich[1]) in dänischen Torfmooren gefunden wurden, oder auch an die Bernsteinfiguren der ostpreussischen Steinzeit und die verwandten Tropfstein- und Knochenschnitzereien der Höhlen bei Krakau, welche ebenfalls der neolithischen Periode angehören.

Ausserdem möchte die Frage berechtigt sein, ob denn nicht doch die Hauptmasse jener figürlichen Bildwerke der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends, d. i. den späteren Phasen der nordischen Bronzezeit angehört. Der gehörnte Helm, den auch eine in Guss ausgeführte dänische Bronzefigur (von welcher unten Weiteres zu sagen sein wird) trägt, die Schwertscheide mit geflügeltem Ortband scheinen in diese spätere Zeit zu verweisen. Die stilistisch und gegenständlich nahe verwandten Zeichnungen auf westpreussischen, posenschen und einer Oedenburger Urne stammen aus dem VI. oder V. Jahrhundert. Man würde gerne annehmen, dass auch die nordischen Felsenzeichnungen um diese Zeit entstanden, dass sie wenigstens nicht um viele Jahrhunderte älter wären, älter sogar als die griechischen Vasenfiguren des Dipylonstils, mit welchen sie im Einzelnen viele Aehnlichkeit zeigen.

Aus den Umgebungen von Pesaro und Bologna in Italien kennt man einige Grabsteinplatten mit Zeichnungen, die sich einerseits an Mykenisches anlehnen, anderseits gewisse Uebereinstimmungen mit der Kunst der nordischen Felsenbilder zeigen. Nun, diese Arbeiten, welche man, wenn sie ganz isolirt oder hoch im Norden gefunden wären, weit in die Bronzezeit hinabrücken würde, gehören nach dem Zeugniss der Gräber, welche sie bedecken, in eine nicht einmal sehr alte Stufe der ersten Eisenzeit Italiens, nämlich in die Periode Arnoaldi (bei Bologna, circa 700—500 v. Chr.). Auch die Hälleristninger wird man also richtiger in ein Zeitalter zu setzen suchen, in welchem sich Elemente des mykenischen und des geometrischen Stils im Norden kreuzten und vermengten.

---

[1]) Ithyphallische Mannesgestalten, Årböger 1881, S. 369.

Anhang. Ueber prähistorische Schiffsbilder.

Die in zahlreichen Wiederholungen auf Dolmensteinen des Westens und Felswänden des Nordens vorkommenden Schiffsbilder geben Gelegenheit zu einer Betrachtung über das Vorkommen solcher Bilder im prähistorischen Europa überhaupt. Wir beschränken uns dabei nicht auf das zweite Jahrtausend vor Christo und die Zeichnung, sondern ziehen auch Denkmäler plastischer Art und jüngerer Zeit heran. Die untere Grenze jenes Jahrtausends haben wir mit der Gesammtbetrachtung nordischer Felsenzeichnungen der Bronzezeit ohnehin wohl nicht unwesentlich überschritten.

Zunächst sei an die im aussereuropäischen Süden (Aegypten) ungemein häufigen, gezeichneten und plastischen Schiffsbilder erinnert. Auf den bemalten, ohne Drehscheibe erzeugten Thongefässen einer noch halb steinzeitlichen Bevölkerung des Nillandes sind Schiffsbilder (offenbar Nilbarken) mit Rudern, Bugverzierungen, Flaggenstangen und pavillonartigen Cajüten, zuweilen auch mit Bemannung ein ständiges Motiv.[1]) Stil und Gegenstände dieser Vasenmalerei, das ordnungslose Gemenge von Schiffen, Menschen- und Thierfiguren, welche bei den letzteren sich doch meist um und neben die Schiffsbilder gruppiren, fordern zu einer Vergleichung mit den nordischen Hälleristningern heraus. Nun finden sich aber im Nillande auch Felsenzeichnungen ähnlichen Stils und Gehaltes, welche Morgan derselben „neolithischen“ Bevölkerung Aegyptens, Flinders Petrie einer libyschen „neuen Rasse“ zuschreibt. Auch hier sind neben Thier- und Jagdstücken lebendigen, an Eskimo- und Buschmannzeichnungen erinnernden Charakters Schiffsbilder nicht selten.[2]) Bekanntlich gehören Schiffsscenen in Darstellungen der Vogeljagd und des Fischfanges zu den ältesten Bildnereien der höheren ägyptischen Kunst.[3]) Plastische Schiffsbilder finden sich in Gräbern, wo sie „die Barke vorstellen, auf welcher die Mumie über den Fluss gerudert wurde, um in ihre letzte Wohnung zu gelangen und im Gefolge der Götter das Meer des Westens zu befahren“.[4]) Wenn solche Votivbarken zuweilen aus Edelmetall sehr fein ausgeführt waren,[5]) sind andere Schiffchen aus Thon und ganz primitiv gearbeitet.[6])

---

[1]) Morgan, Recherches sur les origines de l'Egypte, l'âge de la pierre, 1896, Taf. II, Fig. 1, 5 (Gebeleïn), Taf. VIII, Fig. 1 (Abydos), Taf. IX, Fig. 2a, 3 (Gebeleïn, Oberägypten), Taf. X, Fig. 1 (unbekannten Fundorts) und 2 (Abydos). Besonders zahlreich erscheinen diese Schiffsbilder an den Thongefässen der Nekropolen von Ballas und Naqada in Oberägypten, s. Flinders Petrie, Naqada and Ballas, Taf. LXVI und LXVII, wo fast ausschliesslich solche Zeichnungen abgebildet sind.

[2]) Morgan, l. c., S. 162, Fig. 488, Nr. 6 und 33 (El-Häsch, das letztere eine Krokodiljagd), S. 163, Fig. 490, Nr. 18 (Gebel-Hetemat), S. 164, Fig. 492 (drei besser gezeichnete Schiffe, zwei mit Segel und Rudern, eines blos mit Rudern von Chatt-el-Rigal (Oberägypten).

[3]) Vgl. z. B. Morgan, l. c., S. 170, Fig. 508; S. 175, Fig. 516, 517; S. 176, Fig. 518; S. 177, Fig. 519. [4]) Maspero, Aegyptische Kunstgesch., S. 315.

[5]) Z. B. eine goldene und eine silberne Barke mit dem Bilde des Königs Kamose als Schiffsherrn, Ruderern, Steuermann und Lootsen im Grabe der Aah-Hotep, Gattin des genannten Königs der XVII. Dynastie. Die silberne Barke stand auf einem hölzernen Wagen mit vier Rädern aus Bronze (Maspero, l. c., S. 315, Fig. 313).

[6]) Z. B. ein Stück aus Illahun, Zeit der XII. Dynastie, mit thönernen Menschen- und Thierfiguren ganz so roh wie nur irgend welches alteuropäische Thonbildwerk. Flinders Petrie, Ten

Auf ägyptischen Einfluss werden auch die plastischen thönernen Schiffsbilder zurückgehen, welche auf Cypern in alten Gräbern gefunden worden sind.[1]) Eines derselben ist mit einem Verdeck für eine zweite Reihe von Ruderern versehen; ein anderes hat vorne am Bug zwei aufgemalte Augen, hinten eine halbe Menschenfigur mit unförmlich grossem Kopfe.

Nach Europa übergehend, finden wir bronzene „Votivbarken“ in Sardinien und an einigen Punkten der Westküste Mittelitaliens, also in einem localen Zusammenhang, der durch die stilistische Gleichheit der Arbeiten eine Bestätigung erfährt. Sie sind primitiv gearbeitet, aber zweifellos unter dem Einfluss phönikischer Vermittlung entstanden, welcher diesen orientalischen Typus nach Europa verpflanzte. Die Bronzebarken Sardiniens stammen nicht aus punischen Gräbern, sondern aus Depôtfunden, welche von der einheimischen Bevölkerung an anderen Orten niedergelegt worden sind.[2]) Das Merkwürdigste daran ist die Verbindung mit Thierfiguren. Ein Stück (l. c., Fig. 2) hat als Bugspriet einen Ziegenkopf, auf dem Tragring in der Mitte sitzt ein Vögelchen. Auf dem Rande einer zweiten Barke (l. c., Fig. 3) sind ringsum kleine undeutliche Thierfiguren (Schweine) angegossen. Ein Stück aus Ostia[3]) endigt vorne in einen Ziegenkopf; auf beiden Seitenrändern stehen, nach rückwärts gewendet und durch einen jochartigen, den Griff bildenden Bügel verbunden, zwei Rinderfiguren; der Ring ist abgebrochen. Am figurenreichsten ist ein Stück aus Vetulonia[4]) mit einem Hirschkopf am Vorderende und vielen Thiergestalten auf den beiden Rändern. Wieder verbindet ein Bügel mit Ring die beiden Mittelfiguren. Diese Objecte waren also zum Aufhängen eingerichtet.[5]) Man hat sie für Nachahmungen von Transportschiffen gehalten, in welchen Thiere verladen waren. Auch die oben genannten Vasenbilder Aegyptens erwecken häufig diese Vorstellung. S. Reinach erinnert bei den sardischen „Votivbarken“ an die Arche Noah's.

Wenn wir von der Dipylonstufe der griechischen Kunst vorläufig absehen, umfasst die Region der prähistorischen Schiffsbilder Europas weiterhin die Landschaften am Canal la Manche, an der Nord- und Ostsee. Ausser den schon genannten Dolmen- und Felsenbildern sind namentlich Gravirungen auf Bronzegegenständen zu nennen. In norddeutschen und skandinavischen Gräbern der jüngeren Bronzezeit finden sich nicht selten eigenthümliche kurzgriffige Bronzemesser (Schermesser) mit Schiffsdarstellungen in dem aus der alten bildlosen Spiralornamentik entstandenen rundlinigen Stil der jüngeren Bronzezeit des Nordens.

Derartig verzierte Messer mit kurzem spiraligem oder anders gestaltetem Griff kennt man aus Holland, Hannover, Schleswig-Holstein, Dänemark und Schonen; im russischen Balticum ist nur ein Exemplar gefunden worden.

---

years digging in Egypt, S. 121, Fig. 93. Der Stillosigkeit wegen hält Flinders Petrie diese Arbeiten für Spielzeug.

[1]) Ohnefalsch-Richter, „Kypros“ etc., Taf. CXLV, Fig. 4, 6, 7.

[2]) Pais, La Sardegna prima del dominio Romano, Taf. VI, Fig. 1—3. Ueber einen solchen Depôtfund s. besonders Not. Scavi 1882, S. 309, Taf. XVIII, Fig. 14.

[3]) Archaeologia, Bd. XLII, Taf. XXXVIII. [4]) Falchi, Vetulonia, Taf. XI, Fig. 5.

[5]) Vgl. auch Jahrb. arch. Inst., Anz. 1893, S. 97, 12.

Auf einem dieser Messer[1]) erscheinen auf dem stilisirten, aber sonst deutlich gezeichneten Schiff zwei halbe Menschenfiguren nach vorne gewendet mit symmetrisch erhobenen Armen, das kreisrunde Haupt von einem Strahlenkranz umgeben, der wohl nur die Haare andeuten soll.[2]) Auf einem anderen Stücke[3]) gehen die Schiffsenden in stilisirte Vogelköpfe aus, von welchen der vordere über dem Bugspriet mit einem Kamme besetzt ist, also einen Drachenkopf vorstellen soll, wie er in dieser Zeit häufig vorkommt. Mitten auf dem Schiffe steht ein baumartiger Gegenstand, welcher wahrscheinlich einen Mast mit Segel bedeutet. Eine noch weit grössere Seltenheit ist die Darstellung auf dem kürzlich von J. Mestorf[4]) veröffentlichten und hier Fig. 119 abgebildeten

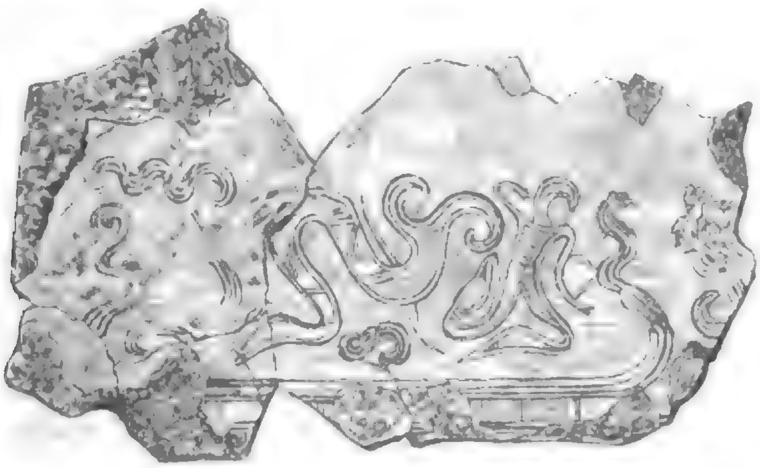


Fig. 119. Bruchstück einer Bronzemesserklinge aus Borgdorf, Holstein, $^1/_1$ nat. Gr.

Stück aus einem Steinkammertumulus mit Brandbestattung bei Borgdorf, Holstein. J. Mestorf beschreibt die Zeichnung desselben mit folgenden Worten: „Wir erkennen darauf zunächst ein Schiff, darin einen Mann, der mit einer Geberde des Schreckens auf das linke Knie gestürzt, die Rechte abwehrend emporhebt, während er mit der Linken nach dem Vordersteven greift. Die Ursache seines Schreckens erblicken wir etwas weiter links in einem schlangenartigen Ungeheuer, das sich in das Schiff (?) gewälzt hat und mit aufgerecktem Halse und aufgesperrtem Rachen ihm entgegenfährt. Darum greift er, die Rechte instinctiv emporstreckend, mit der Linken nach dem Steven, um sich

---

[1]) Aus Jütland, Mém. Soc. Ant. Nord 1872—1877, Seite 341, Fig. 11.

[2]) Doch darf man bei diesen Figuren auch an Götterbilder denken. Von den Phönikern berichtet Herodot, dass sie Bilder ihrer Pataeken auf die Schiffe zu stellen pflegten, von den Marquesasinsulanern und Neuseeländern Cook und dessen Reisegefährten, dass sie am Vordertheile ihrer Schiffe aufrechtstehende Pfähle mit grobgeschnitzten Menschengesichtern hatten. Nach siegreichen Seegefechten zierten die Maoris ihre Schiffsgötzen mit Federbüschen und steckten das Herz eines gefallenen Feindes als Speise vor denselben auf. (Lippert, Geschichte des Priesterthums I, S. 168.)

[3]) Aus Dänemark, Montelius, Les temps préhist., S. 125, Fig. 176.

[4]) „Bronzemesser mit figürlichen Darstellungen," Mitth. Anthr. Vereines Schleswig-Holstein, Kiel 1896, S. 9 ff., Fig. 4.

in dem Momente äusserster Gefahr lieber ins Meer zu stürzen, als von dem greulichen Rachen zermalmt zu werden." Ueber die Entstehung des Schiffstypus auf Bronzemessern, wo der Gegenstand feiner und eleganter, aber weniger naturalistisch dargestellt ist als in den Hälleristningern (s. oben S. 377), urtheilt J. Mestorf wie folgt: „Diese Schiffszeichnungen haften noch an der Ornamentfigur, aus der sie ursprünglich hervorgegangen sind, nämlich der Spirale und der Wellenlinie. Eine an beiden Enden S-förmig aufwärts gebogene Linie ähnelt einem Schiffchen. Führt man den Stift weiter, indem man die Linie oben spiralförmig umrollt, so gewinnt sie leicht Aehnlichkeit mit einem Vogelhals oder mit einer Schlange, die mit wenigen noch hinzugefügten Strichen für Jedermann kenntlich sind."

Die Genannte lässt also jene Bilder zunächst mechanisch, zufällig entstehen und dann, nachdem sie erkannt waren, absichtlich wiederholt und weiter entwickelt werden. Wir theilen diese Anschauung nicht und halten die Thier- und Schiffsornamentik der jüngeren nordischen Bronzezeit weder für automatisch, noch für durchaus originell. Indessen ist den Momenten des Zufalls und der Willkür immerhin ein gewisser Antheil an solchen Schöpfungen zuzugestehen. J. Mestorf meint: „Aus der selten fehlenden Zierlinie längs dem Rücken des Messers war ein Schiff geworden, die mehrstrichigen Wellenlinien glichen einer Schlange. War das Messer so gross, dass das Schiff die Fläche nicht ausfüllte, so war der Künstler darauf bedacht, den Raum mit anderen Zierformen zu bedecken, z. B. mit einem zweiten kleineren Schiff, mit Schlangenfiguren, religiösen Symbolen etc. Erst nachdem das Schiffsbild als Messerornament adoptirt war und mit Vorliebe angewendet wurde, konnte der Künstler auf den Gedanken kommen, unterhalb desselben Fische zu zeichnen, oberhalb (vielleicht als hinter dem Fahrzeug gedacht) Schlangen in verschiedener Grösse und Stilisirung, und endlich gefiel er sich darin, menschliche Figuren in das Schiff zu setzen, sei es nur einen Mann am Steuer, mehrere Fahrgäste oder eine zahlreiche Bemannung. Auf den Messern sind die Ruderer, neben einander sitzend, meistens nur als senkrechte Striche mit einem Punkt am oberen Ende (dem Kopf) bezeichnet."

Gegen die Annahme einer anderen Entstehung wendet J. Mestorf ein, dass in diesem Falle Schiffsbilder auch schon auf den älteren Bronzen des Nordens gefunden werden müssten. Wir halten dies nicht für nothwendig; es genügt, dass solche Bilder auf den zum Theil älteren Felsenzeichnungen und Dolmensteinen oder verwandten Arbeiten vorkommen.

Das Messer von Borgdorf bezeichnet einen Höhepunkt der Verdeutlichung des ornamentalen Bildgedankens, und hier können wir recht genau die Schwierigkeiten abmessen, welche das Streben nach höherem Ausdruck, nach allgemeiner Verständlichkeit dem Zeichner bereitete. „Während der Körper des Ungeheuers annähernd naturalistisch dargestellt ist, sind Ober- und Unterkiefer durch Spiralwindungen gebildet. An der menschlichen Figur sind die Hände mit den gespreizten fünf Fingern freilich nur in mageren Strichen, aber genau angegeben (was auf der Abbildung nicht deutlich genug hervortritt), wogegen die Waden unverhältnissmässig dick sind. Der Ansatz des linken Fusses, der, in gerader

Linie mit dem Schienbein gedacht, in eine Spitze ausläuft, ist nicht angedeutet, der rechte ist durch eine hakenförmige Umbiegung des Schmalbeines angegeben, wobei zu bemerken, dass die Linie nach links statt nach rechts hätte umbiegen sollen. Am merkwürdigsten aber ist der Kopf, der nicht, wie in den primitivsten Darstellungen üblich, in einem Rund oder Kreis besteht, sondern in einer Fortsetzung der den Hals bildenden Doppellinie, die sich spiralförmig umbiegt und, gewissermassen einem krummen Schnabel ähnelnd, in eine Spitze endigt."

„Ueberall tritt die Neigung zu gerundeten Linien hervor; eckige Figuren, scharfe Winkel vermied der Zeichner des Bronzealters. Selbst das antike viereckige Schiffssegel erhielt unter seiner Hand eine gerundete Form. Auf unserem Borgdorfer Messer sehen wir unter dem Ungeheuer und über dem Hintersteven wellenförmige Linien, die, obwohl ohne Kopf, doch an Schlangen erinnern. Ob die Figur vor dem Vordersteven, senkrecht stehende Wellenlinien, eine ähnliche Thiergestalt bildeten, lässt sich nicht sagen. Für ein zweites Schiff war der Raum zu klein; auch würde die einem Kammsporn ähnliche Verlängerung des Kieles, die allen Schiffsbildern der Bronzezeit eigen ist, hier aber fehlt, weil das Messer gerade an der Stelle abgebrochen ist, sich in ein zweites Schiff hineinbohren."

Soweit J. Mestorf. Es sei noch bemerkt, dass die beiden vom Vordersteven zum linken Arm des Mannes hinübergehenden Doppelstriche sich an dem oben erwähnten dänischen Messerbild mit baumartigem Mast und Segel vorne und rückwärts in Gestalt je zweier vom Steven niederhängender kurzer Striche wiederfinden. Die menschliche Figur ist nackt gedacht, denn man sieht den Nabel. Das untere Ende der Thierfigur gleicht völlig dem linken Unterschenkel des Mannes. (Die übertrieben starken Waden entsprechen dem Dipylonstil.) In den beiden Voluten des oberen Endes können wir nicht mit J. Mestorf einen aufgerissenen Rachen erblicken; es scheint uns vielmehr, dass die kleinere Volute den Kopf, die grössere die ausgreifenden Vorderbeine des fabelhaften Ungeheuers vorstellen soll. Somit gliche der vordere Theil desselben einer aufgerichteten Raubthiergestalt, wie sie so oft in orientalischen, griechischen und etruskischen Bildwerken erscheint.

Aber auch die Gestalt des aufs Knie gestürzten Mannes mit abwehrend erhobener Hand ist keine originelle Erfindung des nordischen Zeichners, sondern irgend einem südländischen Vorbilde entlehnt. Wir kennen derlei Compositionen, wo das angreifende Thier oder Thierpaar ein oder zwei Löwen sind, aus griechischen und etruskischen Bildwerken.

In stilistischer Hinsicht erinnert die Zeichnung von Borgdorf einerseits an local-griechische Arbeiten aus der Zeit der mykenischen Schachtgräber[1]) und an phantastische Thierfiguren, welche jenen Polypen verwandt sind, wie das Bild auf der Amphora, l. c., S. 307, Fig. 279. Andererseits finden wir mehr oder weniger stilverwandte Werke ausserhalb des griechischen Culturkreises in jenen Sphären, wo ebenfalls orientalischer (oder mykenischer) Einfluss

[1]) An die Polypenbilder an Thongefässen, wie Schuchhardt[1], S. 214, Fig. 164.

eine figürliche einheimische Kunst beherrschte: in Italien, Mitteleuropa, Transkaukasien.

Auf dem Bronzemesser von Borgdorf ist ersichtlich das Abenteuer eines Seefahrers dargestellt, der auf seinem Schiffe von einem Seeungeheuer überfallen wird. Einen solchen Ueberfall mochte man sich in der Meeresferne drohend denken, wo die Seeungethüme hausen, welche unter Anderem auch die Ueberfahrt ins Todtenreich gefährden. Hierauf darf sich die Vermuthung gründen, dass mit den Schiffsdarstellungen der Bronzemesser Todtenschiffe gemeint seien. Diese Messer, welche irgend einem sacralen Zwecke gedient haben mögen, wie die Halbmondmesser der italischen Villanovaperiode, gehören gleich diesen ausschliesslich zur Ausstattung von Gräbern; es ist also leicht denkbar, dass in der Verzierung derselben Darstellungen des Todtenschiffes typisch geworden seien. Das Todtenschiff ist aber wohl schon eine uralte Vorstellung europäischer, am Meere oder in der Nähe des Meeres wohnender Völker gewesen.

Montelius, l. c., S. 126, meint, das Schiff sei ein sehr altes und verbreitetes Sonnensymbol; auch erkennt er in zwei mit Strahlen verzierten Buckelchen oberhalb des Schiffes Darstellungen der Sonne. In einem $^3/_4$ M. tief in die Erde vergrabenen und mit einem flachen Steine zugedeckten Thongefässe wurden zu Nors in Jütland[1]) circa 100 kleine plastische Schiffsdarstellungen gefunden, welche aus je einem mit Goldblech überzogenen Bronzegerippe bestanden. Montelius betrachtet den Fund als eine Votivgabe und stellt ihn mit anderen ähnlichen, in die Erde oder im Moore versenkten Weihegaben in die Bronzezeit.

Aus derselben Zeit stammen die oben (S. 376—382) betrachteten Felsenzeichnungen des Nordens, in welchen Schiffe so häufig vorkommen. Wir wissen nicht, wie viel daran symbolisch gemeint ist; doch kommen Schiffsbilder hier manchmal in eigenthümlicher Verbindung vor. So einmal (l. c., S. 103, Fig. 138) eines mitten unter einer Gruppe kämpfender Krieger zu Ross und zu Fuss. Ein andermal (l. c., S. 94, Fig. 117) hält ein phallischer Mann mit Hörnerhelm und Schwert ein Schiff hoch in der Hand empor; daneben sind fünf Ruder, eine Anzahl Grübchen und ein zweites Schiff eingehauen. Hier wie dort kann das Schiff ganz wohl als Attribut einer über Leben und Tod gewaltigen Gottheit dargestellt sein. Ein phallischer Mann mit Hörnerhelm und gezücktem Schwert erscheint doppelt so gross wie die sieben anderen Figuren des Schiffes auf dem Hintertheile eines solchen.[2]) Auch hier ist vielleicht eine Gottheit gemeint. Dieses Felsenbild von Bohuslän ladet zur Vergleichung mit einem aus Bronze als à jour-Belag eines Kästchens oder ähnlichen Gegenstandes gearbeiteten Schiffsbild aus der Zeusgrotte auf Kreta.[3]) Der übermenschlich grossen Gestalten, welche hier ebenfalls auf dem Hintertheile des Schiffes stehen, sind zwei, ein Mann mit Schild und Helm nach rechts zu den fünf Ruderern gewendet und eine Frau mit symmetrisch erhobenen Armen nach vorne gewendet.

---

[1]) Montelius, l. c., S. 123 und 125, Fig. 175.

[2]) L. c., S. 106, Fig. 145, hier Fig. 120.

[3]) Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 119, Fig. 81, hier Fig. 121.

Nicht nur das Gegenständliche, auch der Stil dieser griechischen Bronze erinnert an das skandinavische Felsenbild; die Beine des stehenden Mannes sind mathematisch congruent, ebenso primitiv ist die Darstellung der Frau, welche an eines der neolithischen Idole aus den Höhlen bei Krakau gemahnt. Brunn hat denn auch den Zusammenhang dieses kindlichen Werkes mit den Arbeiten des Dipylonstils gesehen und erkennt in diesen so gar nicht orientalisirenden kretischen Bronzen Zeugnisse dafür, wie die Kunstrichtung der von Norden her eingewanderten griechischen Stämme auch nach Kreta gelangt sei.

Schiffsdarstellungen primitiven Stils finden wir in Europa nahezu überall, wo Seefahrt getrieben wurde, nicht nur bei den Griechen Kretas, Attikas und Böotiens, nicht nur bei den Germanen des Nordens, sondern auch im Osten und im Westen des Continents. Sie erscheinen unter den in Granit eingehauenen rohen Bildergruppen am Südostufer des Onegasees[1]) und auf den Dolmensteinen der Bretagne (oben S. 367—370), deren Zeichnungen wohl durchaus symbolische

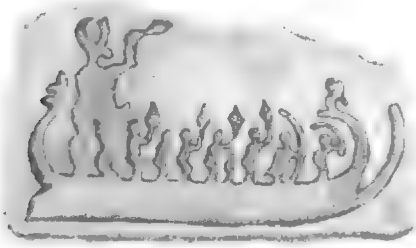


Fig. 120.
Schiffsdarstellung auf einem Felsen in Bohuslän.

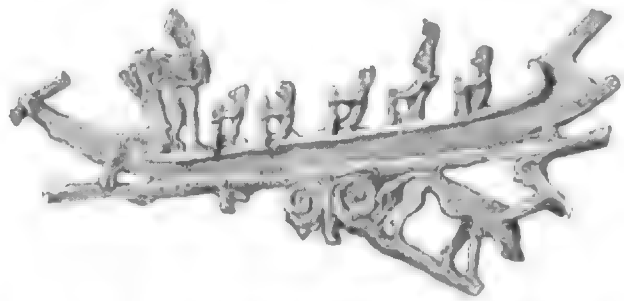


Fig. 121. Theil eines gegossenen Bronzereliefs aus der idäischen Zeusgrotte auf Kreta.

Deutung beanspruchen dürfen, da die am verständlichsten dargestellten Objecte, gestielte Beile, keine andere Erklärung zulassen. Wir werden ferner Schiffsbilder auf einem im Ornament mykenisirenden Grabstein der ersten Eisenzeit von Novilara in Ostitalien antreffen und die Stilverwandtschaft dieses Denkmals mit den nordischen Felsenzeichnungen bemerken.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die genannten Monumente Zeugnisse europäischen Geistes und europäischer Kunstfertigkeit sind, dass sie alle auf dem Boden entstanden sind, wo wir sie heute antreffen. Aber ihre Zeitstellung, etwa von der Mitte des vorletzten bis zur Mitte des letzten Jahrtausends vor Christo, nöthigt uns, daran zu denken, dass die Völker des Nordens in dieser Zeit nicht ausser aller Beziehung zu fremden Culturträgern standen, dass sie durch Handel und Verkehr aufgerüttelt wurden und aus fremden Gebieten manche Anregung empfingen, die auf ihre eigene Kunst befruchtend wirken musste.

Aus einer wieder viel jüngeren Periode, der Eisenzeit des Nordens, stammen dann zahlreiche schiffförmige Steinsetzungen über Gräbern. Wir kennen solche aus Lievland, Kurland,[2]) Neuvorpommern, Dänemark und Schweden, wo sie

[1]) Arch. für Anthr. X, S. 86, Fig. 4.

[2]) Vgl. C. Grewingk, „Die Steinschiffe von Musching und die Wella-Laiwa oder Teufelsböte Kurlands überhaupt", Dorpat 1879.

in Götland, Oeland, Blekingen, Schonen, Bohuslän, Närike und Uppland angetroffen werden, also die weiteste Verbreitung haben. Die schwedischen Steinschiffe unterscheiden sich von den kurländischen dadurch, dass ihre Steine vom Steven beiderseits gegen die Mitte zu niedriger werden. Andere Steinsetzungen Bohusläns sind schiffförmige Steinhaufen mit Vertiefungen im Innern.[1])

Bekannt sind die ebenfalls aus nachchristlicher Zeit stammenden Holzschiffe aus Torfmooren und Grabhügeln des Nordens: 2 aus dem Nydamer Moor in Schleswig, 1 aus dem Moor von Fiholm, Vestmanland, 1 aus einem Tumulus zu Ultuna, Südupsala, mehrere aus Gräbern zu Vendel, Nordupland, eines aus einem Tumulus zu Tune bei Frederikstad, Südnorwegen, und eines ebenfalls aus einem Tumulus zu Gokstad bei Sandefjord, Südnorwegen. Die aus Gräbern stammenden Schiffe enthielten regelmässig die Leichen der Bestatteten, welchen ausser ihren Waffen stets noch Pferde (in Tune 2, in Gokstad 13, sonst 1 oder mehrere), dann öfter Hausthiere (in Vendel, hier darunter 1 Falke, und Gokstad, hier 6 Hunde und 1 Pfau) beigegeben waren.[2]) Die Sagas sprechen oft von Männern, die in Grabhügeln auf ihren Schiffen bestattet werden; die Wolgabulgaren des X. Jahrhunderts zogen, nach Ibn Fozlan, ebenfalls ein wirkliches Fahrzeug ans Flussufer, stützten es mit Holzpfählen, verbrannten darauf den verstorbenen Vornehmen und errichteten über der Asche den Grabhügel. Schiff oder Wagen und Rosse, die man sonst dem Bestatteten mitgab, sollten ihm zur Reise ins Jenseits dienen. So wird auch in einer alten Saga das Begräbniss des Königs Harald Hildetand geschildert. Am Tage nach der Schlacht, in der dieser den Tod gefunden, lässt König Sigurd Ring den Leichnam aufsuchen, waschen und auf den Wagen legen, der den Lebenden in die Schlacht getragen. So wird er vom Pferde des Todten zu Grabe geführt. Hier wird das Pferd geschlachtet. König Sigurd schenkt dem Todten seinen eigenen Sattel und ruft ihm zu, er möge nach Walhall reisen, wie es ihm gefiele, zu Pferd oder auf seinem Wagen. Ehe der Tumulus geschlossen wird, befiehlt der König seinen Edlen und Kriegern, dem Helden noch Ringschmuck und gute Waffen als Ehrengaben auf die Fahrt mitzugeben.

Ueber Wege und Reisen nach dem Todtenlande vergleiche man, um die Ursprünglichkeit und Universalität dieser Vorstellung und der damit zusammenhängenden Bräuche zu erkennen, die Abhandlung Zemmrich's „Todteninseln und verwandte geographische Mythen".[3]) Nach den Ermittlungen, welche dieser Arbeit zu Grunde liegen, wird das Todtenland gewöhnlich in weiter Ferne, die lange Reise dahin als gefährlich und hindernissreich gedacht; doch ist diese ursprünglich kein Eindringen in das Innere der Erde, kein Verlassen der

[1]) Arch. für Anthr. X, 82. Abbildungen eines Grabdenkmales der erstgenannten Classe und eines besonders sorgfältig ausgeführten, mit 13 Ruderbänken und Andeutungen des Mastes, Bugspriets, Hinterstevens ausgestatteten Steinschiffes in Oeland, s. bei Montelius, S. 301 f., Fig. 416 bis 418.

[2]) Vgl. Montelius, Temps préhist., S. 218, 222, 276 und besonders Om högsattning i skepp under Vikingatiden in Svenska Fornminnes föreningens Tidskr. VI, S. 149.

[3]) Intern. Arch. für Ethnographie IV, 1891, S. 217; dritter Abschnitt, S. 233.

Oberfläche, also keine Fahrt in die Unterwelt. Spencer unterschied[1]) die Todtenreisen in Ueberland-, Seereisen, Fahrten in die Unterwelt und Reisen einen Fluss hinab. Die Flussreisen sind selten, aber wohl ursprünglich für die alten Aegypter und für die Wolgabulgaren anzunehmen; denn Spencer führt einige Stämme Borneos und andere Naturvölker an, welche thatsächlich ihre Todten einen Fluss hinabtreiben liessen, wie man sie anderwärts im Canoe aufs offene Meer hinausstiess. Zemmrich unterscheidet nach der Lage des Reisezieles nur zwei Arten von Todtenreisen: die See- und die Landreise, und selbst diese beiden werden zuweilen miteinander verschmolzen. Spencer's Annahme, dass die Todten einfach und regelmässig nur in die früheren Wohnsitze der betreffenden Völker zurückkehren sollen, erscheint durch viele einzelne Beispiele widerlegt, in welchen die Lage des Todtenlandes diese Annahme ausschliesst.

Zemmrich theilt nicht die Auffassung Lippert's, welcher aus der oben gedachten Bestattungsweise, in Kähnen, welche dem Meer oder den Wellen eines Flusses preisgegeben werden, die Vorstellung eines zu Wasser zu erreichenden Todtenlandes herleitet. Er meint umgekehrt: „Weil man das Todtenreich jenseits des Meeres sich denkt, übergibt man die Todten den Wellen oder begräbt sie in Kähnen, in denen sie die Reise zurücklegen sollen.“ Ob aber nicht wenigstens der mit Sicherheit anzunehmende Umstand, dass viele derart beseitigte Leichen im Angesicht der Ueberlebenden strandeten, zurückgetrieben oder sonstwie alsbald wieder aufgefunden wurden, die Vorstellungen von den Hemmnissen der Schiffsreise ins Todtenland hervorgerufen haben, bleibt mindestens fraglich. Sicher gaben solche Vorfälle auch einen Anstoss zum Uebergang auf eine andere Bestattungsform.

Bei den Ueberlandreisen erscheint das Wasser in Gestalt von Flüssen oder Seen als Hemmniss der Fahrt. Bei den Ariern galt speciell die Westsee lange als Ziel der Todten und wurde in dieser Bedeutung später, nach dem Uebergange zur Erdbestattung durch den Unterweltfluss abgelöst. „Auf dem Wege zur Unterwelt oder in dieser selbst treffen wir den Todtenfluss sowohl in der ägyptischen, griechischen und germanischen Sage, wie in den Mythen der Neuseeländer und Fidschiinsulaner, während sonst in der polynesischen Unterwelt ein See des Todes liegt, das Abbild des Meeres, in den sich die Seelen stürzen, um ins Jenseits zu schwimmen.“

Das Seelenboot unterscheidet sich in der Regel nicht von dem des Menschen, wie uns nordische und östliche Schiffsbestattungen der Vorzeit und die Vorstellungen noch lebender Naturvölker lehren. Hin und wieder zeigt es jedoch besondere Züge. Thierköpfig ist es bei den Aegyptern, Vorderasiaten und in den oben betrachteten europäischen Nachbildungen orientalischer Werke. In der malaio-polynesischen Inselwelt und an den Nordwestküsten Amerikas herrscht nach Schurtz[2]) hie und da die Vorstellung, dass das Todtenschiff die Verstorbenen in ein überseeisches Jenseits bringt, von wo sie dann erst ein Vogel ins himmlische Jenseits trägt. In Folge dieser Vorstellung werden Schiff und

[1]) Principles of Sociology I, S. 222.

[2]) Das Augenornament und verwandte Probleme, Leipzig 1895.

Vogel in den Schnitzwerken dieser Insel- und Fjordküstenbewohner zu einem Schiff mit Vogelkopf und Vogelschwanz verschmolzen.

Wenn die Sonne ihren Weg von Ost nach West in einer Barke zurücklegt, wenn die Todten in der Sonnenbarke, wie in Aegypten, oder zugleich mit der Sonne, wie in Polynesien, ins Todtenland gelangen, so ist das Sonnenboot dabei keineswegs eine ursprüngliche Vorstellung, sondern eine Consequenz der nach Westen gerichteten Fahrt der Sonne, die von den Lebenden ihr Fahrzeug borgt. Schiffsüberfahrten ins Jenseits sind bezeugt von den Indern, Germanen, Griechen, Kelten, Babyloniern, Aegyptern, Finnen, Neuseeländern, Marquesas- und Fidschiinsulanern, Dayaken, verschiedenen Stämmen der Philippinen und von allen Indianern Amerikas. Dabei sind alle jene Fälle ungerechnet, in welchen die Bootsfahrt nicht erwähnt, aber nach dem Charakter der Reise selbstverständlich ist. Fährmänner der Todten werden genannt bei den Babyloniern, Aegyptern, Griechen, Dayaken, Maori, Fidschiinsulanern und Anderen.[1])

---

[1]) Die Heldensage, welche sich bei den Algonkinen Nordamerikas an den Seelenführer knüpft, ist in ihrer Alterthümlichkeit, ihrer Aehnlichkeit mit altweltlichen Sagenstoffen und in ihren Beziehungen zum Matriarchat und zur Dämonisirung der Himmelsrichtungen zu interessant, um nicht hier (nach Ratzel, Völkerkunde II[1], S. 683, 696) eine Stelle zu finden. Der Held bekriegt den Häuptling Perlfeder, der seinen Grossvater erschlagen. Zu diesem Zwecke durchfährt er den allen Menschen verderblichen Pechsee in einem mit Oel vom Fischkönig bestrichenen Boot, nachdem er die am Thore wachende Schlange getödtet, und erlegt den Häuptling mit Hilfe des Spechtes, der ihm gerathen, dem unverwundbaren Gegner seinen Pfeil in den Kopfwirbel zu senden. Dieser Heros ist auf der einen Seite ein Indianer wie jeder andere, hat bald Mangel, bald Ueberfluss, Freunde und Feinde, heiratet, jagt und fischt — andererseits kann er sich in jedes Thier verwandeln und gebietet über mächtige Zaubermittel, durch die es ihm möglich wird, sich aus allen Gefahren zu ziehen und die grosse Arbeit der Säuberung der Erde von Riesen und Schlangen zu vollbringen. Wie er seine Grossmutter nach seiner Herkunft fragt, theilt ihm diese mit, der Westwind sei sein Vater, seine Brüder der Nord, Ost und Süd; seine Mutter sei, vom Vater schlecht behandelt, kurz nach seiner Geburt gestorben. Ergrimmt treibt er nun seinen Vater bis an den äussersten Rand des Westens, wo er endlich Friede mit ihm schliesst — eine Form der Ueberwindung des Todesdämons, welche an die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden erinnert.

Fünftes Buch.

Die Plastik der ersten Eisenzeit

mit Ausschluss der jüngeren Entwicklung im griechischen Culturkreise.

1. Griechenland und Italien.

I. Griechenland.

(Olympia. Böotien.)

Eine fortlaufende Erzählung der europäischen Kunstgeschichte hätte nun, beim Eintritt in das letzte vorchristliche Jahrtausend, zunächst etwa eine Geschichte der griechischen Plastik zu enthalten. Es müsste die Rede sein von den aus anikonischen Urformen entwickelten „Xoana" der Griechen, von den Typen der Holzschnitzerei und ihrer Uebertragung in Kalkstein und Marmor bis gegen das Ende des VII. Jahrhunderts. Dann würde der Zeit nach die Betrachtung der früharchaischen Kunst sich anschliessen, wie sie im VI. Jahrhundert auf den Inseln des ägäischen Meeres und auf beiden Festländern im Westen und Osten desselben, sowie auf Sicilien ausgebildet wurde. Mit dem vorgeschrittenen Archaismus des V. Jahrhunderts würden wir uns dann der Periode der grossen Meister nähern und den unübertroffenen Höhepunkt griechischen Kunstschaffens erreichen.[1])

Dem Zweck unserer Darstellung entspricht es jedoch, diese jüngere, local beschränkte Entwicklung von der Betrachtung auszuschliessen. In dieser „Urgeschichte" der europäischen Kunst können wir nur so weit gehen, als die primitive Kunst reicht oder, mit anderen Worten, so weit sich in der Verwandtschaft mit Werken aus anderen europäischen Ländern ein urgeschichtlicher Charakter auch in den auf griechischem Boden gefundenen Arbeiten zu erkennen gibt. Solche Arbeiten reichen als geschlossene Gruppen noch mehr oder minder tief in das letzte Jahrtausend v. Chr. herein. Während man ein fruchtbares Fortleben der mykenischen Tradition vorzüglich im Osten — in Attika, auf den Inseln und in Jonien — wahrnimmt, ist es bezeichnenderweise ein westgriechischer Fundort, aus dem uns die meisten kleinen Rundbilder aus der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends v. Chr. erhalten sind.

[1]) Vgl. Buch I und II in Collignon's „Histoire de la sculpture grecque".

In den tiefsten Schichten der Altis von Olympia war die Zahl primitiver menschlicher Statuetten aus Bronze viel geringer als die der Thierfiguren; unter den Terracotten waren dagegen die menschlichen Gestalten relativ viel zahlreicher als unter den Bronzen; so kamen z. B. bei den Funden unter dem Heraion nahezu halbsoviel Menschen als Thiere zu Tage.[1]) Die rohesten Bronzen entbehren, wie die Thonfiguren, jeder Andeutung des Geschlechtes, wenn nicht etwa Ohrringe auf eine Frau deuten; von den übrigen ist die grössere Anzahl männlich, mit deutlicher Angabe des Geschlechtes, oft auch mit Attributen des Kriegers, Reiters oder Wagenlenkers. Die Frauenfiguren sind nackt bis auf eine Statuette, welche nach Furtwängler die reifste Entwicklung des primitiven Stils zeigt und durch ein Gefäss auf dem Kopfe charakterisirt ist. Die Nacktheit der Weiber ist nach Furtwängler, der in ihnen, wie in den Männern, nur Menschen, Votive an Gottheiten sieht, „lediglich durch die Roheit und Primitivität des Stils bedingt . . . weiterhin wird das Weib statt durch die rohe Deutlichkeit der Geschlechtsangabe durch das Diadem um den Kopf, die langen Haare und discrete Andeutung der weiblichen Formen charakterisirt; endlich auf der letzten Stilstufe versucht man auch das Gewand darzustellen". Unter den Thonfiguren überwiegt die Zahl der männlichen noch weit mehr die der weiblichen als unter den Bronzen. Da es sich bei all' diesen Arbeiten um Weihgeschenke handelt, werden wir nicht anstehen, der Auffassung Furtwängler's beizutreten, dass hier in Thon und Bronze nicht Gottheiten, sondern menschliche Dedicanten dargestellt sind. Dabei bleibt es noch immer eine offene Frage, ob nicht die Typen dieser Figuren auf Bildwerke anderer Bedeutung zurückgehen, und ob nicht speciell die nackte geschmückte Frauengestalt ursprünglich aus einem orientalischen Culturkreise kommt und hier in Westgriechenland nur einer völligen Barbarisirung verfallen ist.

Die „ungeheure, nach mehreren Tausenden zählende Menge von kleinen rohen Thierfiguren aus Kupfer oder Bronze" (Furtwängler), welche in den tiefsten Schichten der Altis von Olympia massenhaft, namentlich an Brandaltarplätzen, gefunden wurden, sind fast ausschliesslich Rinder oder Pferde, ein Beweis, dass diese beiden Thiere von der noch wenig orientalisch beeinflussten Bevölkerung Westgriechenlands besonders heilig gehalten und ihren heimischen Göttern, der Hera und dem Zeus, geopfert wurden. „Andere, sicher erkennbare Thiere," sagt Furtwängler (l. c., S. 29), „kommen in der Masse nicht vor; die undeutlichen Thiere müssen also als schlecht charakterisirte Exemplare jener beiden Gattungen angesehen werden und dürfen nicht dazu verleiten, andere Thiere, wie Maulesel, Hunde u. dgl., mit denen sie eine oberflächliche Aehnlichkeit haben, zu erkennen. Das numerische Verhältniss von Pferden und Rindern ist ein ziemlich gleiches; doch wiegen bei den ältesten Gattungen die Rinder, in dem entwickelten geometrischen Stile die Pferde vor." Man darf daraus vielleicht den Schluss ziehen, dass in der älteren Zeit Motive an die Hera, in der jüngeren Zeit solche an eine männliche Gottheit häufiger waren. In den Funden unter dem Heraion fehlen geometrisch stilisirte Thierfiguren

[1]) Furtwängler, Olympia IV, Die Bronzen, S. 38, 44.

noch vollständig. Die letzteren sind ganz vorwiegend Pferde, doch treten in diesem Stil auch einige neue Thiere auf, namentlich Hirsch, Hase, Wasservogel, seltener Reh, Ziegenbock, Hahn. Die thönernen Thierfiguren, welche in Olympia den allerältesten Schichten angehören und schon dadurch die Priorität der Thon- vor der Metallplastik an dieser Erzeugungsstätte bekunden, sind ausschliesslich Pferde oder Rinder. Viele der ersteren gehören, wie die Bronzepferde, zu Gespannen mit Wagen und Wagenlenkern. In der tiefsten Schichte waren thönerne Thierbilder mindestens ebenso zahlreich als Bronzen, später scheinen sie durch solche aus Kupfer oder Bronze verdrängt worden zu sein, für welche der Terracottastil eine Zeitlang massgebend gewesen ist, und im Ganzen sind Thiere aus gebranntem Thon viel weniger zahlreich als solche aus Bronze. Die Verschiedenheit des Materials bedingte beim Uebergang zur Metallarbeit hauptsächlich nur ein Dünnerwerden der oft stabartigen Figuren, entsprechend der Dehnbarkeit und auch wohl der relativen Kostbarkeit der Bronze gegenüber dem Thon.

Nehmen wir die ältesten localen Arbeiten europäisch-griechischen Stils an einem Fundplatz wie Olympia zum Paradigma für die Anfänge der localen Kunstentwicklung, so dürfte es scheinen, dass die Plastik mit ganz stillos rohen thönernen Bildwerken begann, unter welchen Thierfiguren ungefähr doppelt so häufig waren als menschliche. Mit der Zeit trat an Stelle der Thon- die solidere Metallplastik. Im Verlauf der weiteren Entwicklung, d. h. unter den Arbeiten orientalisch-griechischen Stils, steht nach Furtwängler (l. c., S. 149) eine Gruppe voran, welche die zweifellos ältesten Figuren der ganzen jüngeren Reihe umfasst. Sie sind im Stilprincip den geometrischen Arbeiten diametral entgegengesetzt, und dazu kommt nun, „dass auch die Auswahl der Thiere eine völlig verschiedene ist. Ochsen gibt es in dieser Gruppe nicht, Pferde kaum; dagegen kommen Steinbock, Hirsch und Löwe vor. Und dazu ein Fabelwesen mit Menschenkopf. Letzteres hat eine nahe Verwandtschaft mit assyrisirenden Flügelfiguren ebenfalls aus Olympia. So werden wir für die ganze Gruppe auf die frühjonische, orientalisirende Kunst gewiesen“. Diese Arbeiten scheinen nicht localen Ursprungs zu sein, da sich Thierfiguren derselben Gattung, die aus einer vorauszusetzenden gemeinsamen Fabrik hervorgegangen sind, auch an weitentlegenen Orten gefunden haben. Unter den Thieren des reiferen archaischen Stils finden sich dann sowohl wieder Pferde, Rinder, Vögel, als jetzt auch Löwenfiguren.

So enden an einem Orte wie Olympia die Anfangsstadien der europäischen Kunstentwicklung mit der Ausbildung eines eigenen zukunftssicheren Stils und der zögernden Aufnahme fremder Gestalten in den einheimischen Formenkreis.

Thonbildwerke, die in ihrem primitiven Charakter den mykenischen sehr nahe stehen, hat aus jüngerer Zeit nicht nur das westliche, sondern auch das nördliche Griechenland geliefert, und als eine besonders ergiebige Landschaft hat sich hierin schon Böotien erwiesen. Unter den berühmten Terracotten von Tanagra sind Reihen solcher Bildwerke: Frauen, Reiter,[1]) ein pflügender

[1]) Bull. corr. hellén. 1890, Taf. 13, 14.

Bauer.[1] Eine in ihrem unteren Ende stempelförmige weibliche Thonfigur von Tanagra (im Louvre)[2] hat auf dem langen und breiten Halse, den ein doppeltes, mit einem Anhängsel geziertes Halsband umgibt, ein vogelkopfähnliches Haupt, von dem beiderseits je zwei lange gedrehte Locken herabhängen. Die Arme sind leicht abwärts gebogene Stümpfchen, welche sammt der zwischenliegenden Brustpartie mit einem schraffirten Zickzackbande bedeckt sind. Der Untertheil ist wie ein Säulencapitäl ornamentirt und erinnert an die Decoration desselben

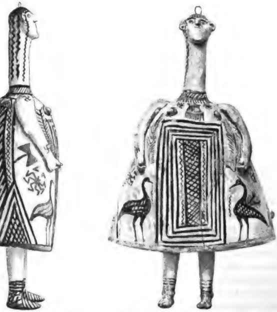


Fig. 122—123. Thonfigur aus einem böotischen Grabe, $^1/_4$ nat. Gr.

Theiles an der serbischen Thonfigur Taf. IV. Dort ist der Gewandsaum mit Schachbrett- und Zickzackstreifen verziert, ebenso primitiven Mustern, wie sie auf dem Brustbande des Tanagra-Idols erscheinen. Dieses Brustband vertritt die Stelle des shawlartigen Ueberwurfes tirynthischer Terracotten.

Dieser Gruppe böotischer Thonbildwerke gehören auch die beiden auf unserer Taf. I in Farben abgebildeten Stücke an, die sich gegenwärtig im bosnisch-hercegovinischen Landesmuseum zu Sarajevo befinden. Fig. 1, 18 Cm. hoch, hat grosse Aehnlichkeit mit dem zuletzt erwähnten tanagräischen Figürchen.

[1]) L. c., 1893, Taf. 1.

[2]) Perrot-Chipiez VI, S. 749, Fig. 343.

Die flache Petschaftform des Leibes, die etwas vorwärts gekrümmten Armstümpfe, der enorme Hals mit den langen, theils plastischen, theils gemalten Haarflechten, die Vogelform des Kopfes machen diese Frau zur echten Schwester jener anderen. Etwas verschieden ist die geometrische Malerei auf Brust und Rücken. Die angeklebte Stirnrosette des Diadems schmückt eine gemalte „Croix cantonnée“.

Merkwürdiger wegen des orientalischen Typus, der hier ins Geometrische übersetzt wurde, erscheint Fig. 2, ein Salbgefäss als stehende Sphinx gebildet. Das Gesicht ist durch eine lächerlich grosse Nase verunziert, das Diadem bildet die Gefässöffnung, Ohren und Locken sind separat geknetet und angeklebt. Der gemalte Halsschmuck gleicht dem des Idols im Louvre.





Fig. 124—125. Thonfiguren aus böotischen Gräbern, ca. $^1/_3$ nat. Gr.

In Böotien hat man für den Grabgebrauch auch glockenförmige Thonfiguren[1]) gebildet, welche nichts Anderes vorstellen als den langbekleideten weiblichen Typus der Volkskunst und Volksreligion. Es sind drei Stücke bekannt, eines davon (im Louvre)[2]) misst 39 Cm., die beiden anderen (im Berliner Antiquarium)[3]) 19·5 und 15 Cm. Länge. Form und Thonmasse dieser weiblichen Götterfiguren sind echt europäisch-prähistorisch. Sie bestehen aus einer weit ausladenden, vorne etwas abgeplatteten Glocke, die wie ein gewöhnliches Gefäss auf der Drehscheibe gefertigt ist, und auf welcher vorne zwei konische Erhebungen die Brüste vorstellen. Der Hals ragt als verticale Säule von halber Höhe des Körpers unnatürlich hoch empor, was alter Stil und nicht, wie Holleaux annimmt, eine Willkür des Töpfers war, um die Figur daran wie an einer Handhabe leicht hin- und herdrehen zu können. Der Kopf

[1]) M. Holleaux, „Figurines béotiennes en terre cuite à decoration géometrique“, Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires I, Paris 1894, S. 21 ff., Taf. III.

[2]) Oben Fig. 122 und 123. [3]) Oben Fig. 124 und 125.

ist nur durch eine knopfförmige Abrundung am Ende des Halses ausgedrückt. Das Gesicht zeigt bei dem rohesten Stück einen schnabelartigen Vorsprung und zwei durchbohrte Lappen, d. h. Nase und Ohren; in den letzteren hingen vielleicht Bronzeringe. Bei dem Pariser und einem Berliner Exemplar bildet das Antlitz jedoch jene maskenartige, nach oben gerichtete Fläche, welche schon die marmornen Inselfiguren zeigen. Hier sind auch noch Augen vorhanden; der Mund fehlt überall. Durch Malerei sind an allen drei Figuren lange Haare dargestellt, bei den besseren in Gestalt langer Zickzacklinien, wie (durch Einritzung) an kyprischen und bosnischen Idolen. Bei dem Stück im Louvre fällt eine dieser langen Flechten auch beiderseits vor dem Ohre herab, wie an der troischen Bleifigur oben S. 178, Fig. 30. Das roheste Idol scheint keine Beine gehabt, das zweite Berliner Stück dieselben verloren zu haben; bei dem Pariser Exemplar sind sie noch erhalten. Es sind vom Knie herabreichende Stümpfe, separat gearbeitet, oben durchbohrt und mittelst eines horizontal durch den Glockensaum gezogenen Drahtes pendelnd festgehalten. Da die Figuren auf diesen beweglichen Beinen nicht stehen konnten, hatten sie auf dem Scheitel Metallösen, in welchen sie aufgehängt waren. Dadurch erhalten wir den Eindruck einer rohen Spielwaare, was diese Arbeiten sicher nicht gewesen sind.

Nur an dem Pariser Stück sind die Arme durch anliegende Thonwülste plastisch ausgedrückt; die rohere Berliner Figur hat gar keine, die bessere gemalte Arme, deren Hände auf den Leib gelegt sind. Beide Berliner Idole haben aus neun Reifen bestehende breite Halsbänder; sonst zeigt das rohere nur noch eine Bedeckung mit dreifachen concentrischen Kreisen. Auf dem besseren Berliner Stück sehen wir schräg unter den Brüsten zwischen den Armen noch zwei Hakenkreuze und darunter eine Gruppe von drei ungleich grossen langstelzigen und langhalsigen Vögeln. Die beiden grösseren sind gegen einander gekehrt, der kleinste erscheint zwischen ihnen. Die ungleiche Grösse dieser Thiergestalten rührt wohl davon her, dass der Töpfer zuerst die Arme aufmalte und dann erst den freigebliebenen Raum mit den Vogelfiguren füllte. Von der Malerei des Rückens sind nur wenige unsichere Spuren erhalten.

Die Pariser Figur ist vollständig erhalten und sehr reichlich bemalt. Ausser Augen, Haaren, Schuhen finden wir hier einen schräg gestreiften Halsschmuck, an dem vorne ausser einer Reihe kürzerer fransenförmiger Glieder ein kammförmiges Anhängsel an einem Ringe befestigt ist. Den Rücken bedeckt ein gestreiftes, von geometrisch gemusterten Bändern eingefasstes Feld, wohl ein Mantel. Neben den Armen sind Zweige gemalt, welche von den plastischen Händen gehalten zu denken sind. Von den Brüsten bis zum Saum der Glocke reicht eine lange viereckige Figur, deren innerstes Feld gegittert und von zwei Zickzacklinien eingefasst ist. Rechts und links davon stehen zwei gegeneinander gekehrte langstelzige und langhalsige Vögel von gleicher Höhe, aber etwas ungleicher Bildung. Darüber sowie neben dem Brustanhängsel sind zwei achtstrahlige Hakensterne angebracht; je zwei einfache Hakenkreuze befinden sich auf den beiden Armen. Zwischen dem Mantel und dem Arm ist ein Doppelbeil gemalt. Die Malerei ist ohne Grundirung direct auf den Thon gesetzt. Verwendet ist ausschliesslich ein nicht sehr glänzender, bräunlichschwarzer Firniss.

Holleaux beschränkt sich darauf, den kunsthistorischen Werth des hier verwendeten, rein geometrischen Mustervorrathes zu zeigen. Dieser verräth noch keine Spuren orientalischen Einflusses; denn auch die langstelzigen Wasservögel sind ein Gemeingut der geometrischen Decoration. So sind diese Figuren in jeder Hinsicht alterthümlicher als die ihnen verwandten bäurischen Thonfiguren Böotiens, die sogenannten Pappädes, welche dem VII. Jahrhundert angehören und bereits orientalisirende Elemente zeigen. Aber sie sind auch alterthümlicher als die Arbeiten des Dipylonstils. Schon vor der Herrschaft des letzteren, der, wie es scheint, von Attika aus in das benachbarte Böotien eingedrungen ist und dort Nachahmung gefunden hat, scheinen sich böotische Töpfer im Besitze eines originellen und unabhängigen geometrischen Stiles befunden zu haben. Der Formenvorrath desselben war gering und bestand im Wesentlichen aus concentrischen Kreisen und elementaren Verbindungen gerader Linien: horizontalen und verticalen Zickzackmustern, Dreiecken und Rauten. Thierfiguren fehlten beinahe völlig. In diesem böotischen Stil darf man mit Böhlau eine strengere und einfachere Ausprägung des primitiven geometrischen Systems erblicken, welches ursprünglich verschiedenen Ländern Griechenlands eigenthümlich war, und das uns der Dipylonstil in einer relativ späten localen Umbildung zeigt. Auf den hiehergehörigen Vasen fehlen Combinationen von Thiergestalten (vierfüssige Thiere und Menschenfiguren sind überhaupt höchst selten), ferner tangential verbundene Kreise, Mäander und viele andere Motive des Dipylonstils. Dieser frühen Zeit scheinen nun auch die Glockenfiguren anzugehören. Da der Einfluss des Dipylonstils auf Böotien frühzeitig begonnen haben muss, sind jene nach Holleaux' Meinung älter als der Beginn fabriksmässiger Erzeugung dieser attischen Thonwaare.

Zeichnungen von denkbar grösster Aehnlichkeit mit diesen böotischen Glockenfiguren werden wir auf hallstättischen Graburnen aus Westungarn (Oedenburg) antreffen[1]) und sehen, dass sie höchstens aus der Zeit um 600 v. Chr. stammen. Uebrigens kann man nicht wohl sagen, dass in den Malereien auf jenen Idolen jede Spur orientalischen Einflusses fehlt. Die beiden rechts und links von jener thurförmigen Figur auf dem Pariser Stücke einander gegenüber stehenden Vogelgestalten sind heraldisch gepaart, und dasselbe orientalische Schema ist auf dem einen Berliner Exemplar nur durch die Ungeschicklichkeit des Malers undeutlich geworden. Die symbolischen Zeichen auf jenen Thongebilden hat Holleaux sehr kurz abgefertigt, er nennt sie: „sans signification aucune et destinées seulement à amuser le regard“. Das ist kaum anzunehmen. Diese Götterbilder dienten nicht zum Ergötzen für Kinder, sondern als ernste Grabausstattungsgegenstände. Die Pariser und die eine Berliner Figur zeigen, obwohl sie kaum aus derselben Werkstätte stammen, ähnliche Decorationsmotive. Es gleichen oder ähneln sich die Hakenkreuze auf der einen und die Hakensterne auf der andern, die Vogelgruppe auf der

[1]) Diese Uebereinstimmung bemerkte schon Reinach, La Sculpture en Europe, S. 43. Nach seiner Meinung reichen die Gräber, aus welchen die Glockenfiguren stammen, vielleicht ins XI. Jahrhunderts hinauf.

einen, das Vogelpaar auf der andern Figur. Das sind offenbar typische Zeichen. Dazu kommen auf der grossen Figur die Zweige, das kammförmige Anhängsel, das Doppelbeil und das thürförmige Gebilde der Vorderfläche. Das Doppelbeil und die Zweige sind sicher symbolisch zu verstehen. Hier haben wir also noch eine pflanzenspendende weibliche Gottheit im Besitze eines tödtlichen Werkzeuges, und jene erscheint dadurch als Herrin über Tod und Leben genügend charakterisirt. Die kammähnliche Figur kann ein reines Schmuckanhängsel vorstellen, aber auch talismanische Bedeutung haben. Wirkliche kleine Kämme, die zum Anhängen eingerichtet sind, finden sich in Europa von der neolithischen Zeit an. Einen aus Thon geformten, also nicht zu wirklichem Gebrauche dienenden Kamm mit Loch zum Anhängen fand Schliemann in Mykene.[1]) Aus Dôle stammt ein Bronzekamm zum Anhängen,[2]) dessen Bildung ebenfalls auf talismanische Bedeutung schliessen lässt. In der Hallstattperiode erscheinen kammförmige Anhängsel aus Bronzeblech mit kurzen Zähnen, eingeschlagenen Würfelaugen und Ringen oder Oesen zum Anhängen.[3]) Diese Kämme sind gewiss nur talismanische Anhängsel und dienten nicht zum Strählen der Haare, wozu sie ganz ungeeignet sind.[4]) Das längliche, senkrecht gestellte Viereck unterhalb der Brüste der Pariser Glockenfigur entzieht sich einer sicheren Deutung. Die Form des Zeichens ist die einer hohen Grabthür an einem Kuppelgrabe. Die Aehnlichkeit wird noch erhöht durch die zu beiden Seiten gleichsam Wache haltenden Vogelfiguren. So gepaarte Figuren erscheinen kaum je mit einem bedeutungslosen Mittelstück vereinigt. Ineinander geschachtelte Vierecke gehören zum Formenkreis der Villanovaperiode Italiens; hier sei auf ein Bronzebeil aus der Gegend von Arezzo[5]) und auf ein von zwei Vogelfiguren gekröntes trapezförmiges Anhängsel aus Bologna[6]) hingewiesen. Eine Viereckfigur in der Schoossgegend einer westpreussischen Gesichtsurne wird unten zu erwähnen sein.

Das Neue, was diese böotische Glockenfigur gegenüber den älteren mykenischen und tirynthischen Thonidolen darbietet, ist also die Einführung geometrischer Zeichen und Thierfiguren, die auf dem Körper angebracht werden, und bei welchen es zweifelhaft ist, ob sie realistisch — als Theile und Schmuck der Tracht — oder symbolisch aufzufassen sind. Verwandtes enthalten in spärlichem Masse die troischen Gesichtsvasen; reichliche Analogien werden wir später in der Classe der norddeutschen Gesichtsurnen antreffen.

Die kyprische Keramik der Dipylonzeit verwendet solche Zeichen ebenfalls isolirt an der Vorderseite von Henkelgefässen, in welchen noch mehr oder minder deutlich Abkömmlinge der alten Gesichtsurnen zu erkennen sind. Diese

---

[1]) „Mykenä", S. 87, Fig. 130. [2]) Mortillet, Mus. préhist., Taf. LXXXVI, Fig. 993.

[3]) So in Istrien: Vermo, VII. Ber. d. prähist. Comm., Taf. V., Fig. 6; Pizzughi, Att. mem. soc. Istr. V, 1889, Taf. VII, Fig. 22, 23; in der Schweiz: Burg Viltens, Antiqua 1887, Taf. XIV, Fig. 6.

[4]) Vgl. auch Petersen, „Comparazioni fra le antichità italiche e le egeo-micenee", (Bull. pal. Ital. XXIII, S. 81 ff.)

[5]) Mortillet, l. c., Taf. XCIII, Fig. 1150.

[6]) Zannoni, Arcaiche abitazioni, Taf. XVI, Fig. 29.

Gefässe, welche sich von der vorphönikischen Gattung kyprischer Vasen und den auf Kypros gefundenen spätmykenischen Vasen bestimmt unterscheiden, werden in phönikischen Gräbern gefunden und rühren nach Winter[1]) theils von Phönikern, theils von angesiedelten Griechen her. Im ersteren Falle zeigen sie sichere Zeichnung, wie sie sich aus langer Uebung in einem beschränkten Darstellungskreise ergibt, in letzterem Falle eine ungeübte, mit den Gegenständen wenig vertraute Ausführung, dabei Anklänge an den griechisch-geometrischen, speciell den Dipylonstil; es ist dies dieselbe Vasenclasse, in der wir später eine gewisse Verwandtschaft mit den noch viel roheren Oedenburger Urnenzeichnungen wahrnehmen werden. Hier finden sich unter anderen folgende Bilder: 1. Pudendum muliebre, geometrisch gezeichnet, zwischen zwei Böcken auf dem Bauch einer Henkelkanne, Perrot-Chipiez III, S. 666; 2. liegendes Kreuz mit vier Punkten in den Feldern („Croix cantonnée"), zwischen zwei gegeneinander gekehrten Vogelfiguren auf dem Bauche und mehrmals in der Schultergegend einer Gesichtsurne, ebenda S. 701, Fig. 511; 3. das Hakenkreuz, viermal auf der Vorderseite eines Henkelkopfes zwischen zwei gegeneinander gekehrten Vögeln, ebenda S. 702, Fig. 513.[2])

Diese Arbeiten zeigen also geometrische Zeichen zwischen gegeneinander gekehrten Thierfiguren (Ziegenböcken oder Vögeln). Sie werden von Vasenkundigen einem nordmittelländischen, griechischen Element der Inselbevölkerung zugeschrieben. Wir dürfen sie als Zeugnisse der Umformung und Umdeutung ansehen, welche orientalische Schemata bei einer primitiveren Bevölkerung in Westen erfahren haben. Das wappenartige Schema der Thierfiguren ist in Mesopotamien zu Hause und von dort, vielleicht durch Vermittlung syrischer Vorbilder, in Cypern, sowie weiterhin in Griechenland übernommen worden. Aber an Stelle der asiatischen Löwen tritt hier ein Paar Ziegen, zunächst noch an einem Baume. Die Darstellung zweier an einem Baume emporsteigenden Vierfüssler ist auf Cypern sehr verbreitet,[3]) und Ziegen, die auf solche Art ihre Nahrung suchen, scheinen dazu sehr geeignet, wenn sich einmal der ursprüngliche Sinn jenes Schemas verloren hatte. Man würde ohneweiters eine realistische Umdeutung des Baumes und entsprechende Veränderung der Thierfiguren annehmen, wenn jene geometrischen Zeichen nicht den Gedanken an eine neue Symbolik erweckten. Wir finden sie in Cypern auf dem Körper von Grabgefässen, in Böotien auf einem Thonidol aus einem Grabe, und hier wie dort scheinen die Zeichen zur Erinnerung an eine weibliche Gottheit angebracht

[1]) Athen. Mitth. XII, 1887, S. 235 f.

[2]) Vgl. S. 704, Fig. 515, ferner das Hakenkreuz zwischen zwei Thierfiguren (Vogel und Fisch) auf einer Fibel aus Theben, Antiqu. Tidskr. VI, Fig. 6.

[3]) Aus diesem Motive schlossen Dümmler, Athen. Mitth. XI, 1886, S. 255 und Winter, l. c., XV, S. 237, dass auch die grosse Dipylonvase aus Curium Perrot-Chipiez III, S. 703, Fig. 514, auf Kypros selbst entstanden sei. Ausser auf Dipylonvasen kommt jenes Motiv vereinzelt auch in Aegypten vor, z. B. auf einem bemalten Holzkästchen, Athen. Mitth. XIII, 1888, S. 302. Hier sind es wieder Ziegen, dazu mit Zicklein, welche an dem stilisirten Baume emporsteigen. Doch hat Graef, Athen. Mitth. XXI, S. 448, das Motiv an einer attischen Dipylonvase nachgewiesen und bemerkt, dass wir es nun nicht mehr nöthig haben, jene auffällige Darstellung auf dem Umwege über Aegypten zu rechtfertigen.

zu sein. Nun geht das veränderte Schema aber weiter im Westen nicht verloren. Aus der Gegend von Bologna stammt die Sculptur der Casa Malvasia: zwei an einer Säule kerzengerade emporsteigende Thiere, wahrscheinlich Ziegen, und eine Grabstele aus dem Fondo Arnoaldi mit zwei undeutlichen stehenden Thierfiguren, die gegen eine hängende Doppelvolute gekehrt sind. Das sind Werke aus der Zeit um 600 v. Chr., deren noch an anderen Stellen zu gedenken sein wird. Hier sind Genrebilder nicht zu erwarten. Man darf daher vielleicht vermuthen, dass das stilisirte Pflanzenornament in älterer Zeit von den Griechen, Kyprioten und Italikern für das Attribut einer weiblichen Gottheit genommen wurde, welcher man aus mythologischen Gründen gerne Ziegen- oder Vogelfiguren gesellte. Nach den Ideen primitiver Völker ist die Pflanzenfigur ein passendes Abzeichen der Frau als Göttin. Statt der schwierigen Darstellung des stilisirten Baumes kann man in der Zeit des geometrischen Stils an Stelle dieses Attributes leicht ein anderes lineares Zeichen für dieselbe Gottheit zwischen die heraldisch gepaarten Thiere gesetzt haben.

Die Vogelgestalten auf der grossen böotischen Glockenfigur sind zwar anders gebildet als die geflügelten Begleiter der mykenischen Taubengöttin (oben S. 352, Fig. 108, 109) möglicherweise ist aber in jenem keramischen Werke doch dieselbe Göttin mit denselben attributiven Thieren gemeint.

Die erhaltenen Thon- und Bronzefiguren können nur für kleine Parallelen und fernerstehende Zeugnisse einer Plastik gelten, welche in weit geringerer Zahl und in anderen Stoffen, aber allerdings nicht in Stein, grössere Werke, die Muster jener zahlreichen Abbilder, schuf. Diese grösseren Arbeiten dürfen wir uns in Holz ausgeführt denken. Obwohl monumentalen Charakters, müssen sie roh und primitiv gewesen sein; auch mag es nur wenige, aber um so berühmtere Werke dieser Art gegeben haben. Brunn[1]) meint, „es kann allerdings auffallen, dass neben einer schon bedeutend vorgeschrittenen Uebung der decorativen Kunst bis lange nach Homer der statuarischen Kunst jede Entwicklung noch so gut wie völlig gemangelt haben soll“. Er findet eine Parallele dazu in der Kunst Assyriens. „Als dann freilich die ersten Schritte geschahen, da änderte sich das Verhältniss: die statuarische Kunst strebte, von der decorativen losgelöst, immer mehr ihrem eigenen Ziele zu.“

Auch die ältesten griechischen Statuen aus Kalkstein oder Marmor verrathen das Vorhandensein einer Holzplastik, in welcher namentlich zwei stets wiederkehrende Typen ausgeführt wurden. Diese sind die unbekleidete männliche und die langbekleidete weibliche Figur, beide aufrechtstehend. Der Typus der nackten Mannesfigur hat seinen Ursprung in Aegypten. Die ägyptischen Standbilder zeigen, wie schon Diodor (I, 97) als Erkenntniss seiner Zeit ausspricht, denselben „Rhythmus“ wie die „dädalischen“ Bildsäulen der Griechen. In beiden findet man dasselbe Grundschema der steif emporgerichteten nackten Mannesgestalt mit symmetrisch herabhängenden Armen und geschlossenen Händen,

[1]) Griech. Kunstgesch. II, S. 58.

mit breiten Schultern, schmalen Hüften und vorgesetztem linkem Bein. Mehrfach hat man angenommen, dass die griechischen Holzschnitzer in diesen Formen ägyptisirende Bildwerke kleineren Umfanges nachahmten, welche ihnen von phönikischen Händlern vermittelt wurden.

Der langbekleidete weibliche Typus ist nach dem Entdecker der primitiven delischen Artemisstatuen, Homolle[1]) originell griechisch und entwickelt sich aus den Mutterformen der Holzschnitzerei, dem flachen Brett, dem vierkantig behauenen Balken und dem runden Baumstamm. Wenn aber auch orientalische Einflüsse in dieser Entwicklung minder sichtbar sind, so haben sie doch nicht ganz gefehlt. Collignon[2]) erinnert an gewisse, auch von Brunn und Homolle anerkannte Berührungspunkte der delischen Artemisbilder mit einigen assyrischen Statuen und an die ähnliche Anordnung des Haarputzes in ägyptischen Werken.

II. Italien.

(Mittel- und Oberitalien. Ostitalien. Unteritalien.)

Die kunst- und culturhistorische Entwicklung, wie sie gegen die Mitte des Jahrtausends auf griechischem Boden sich vollzog, ist auf diesen Boden beschränkt geblieben. Sie ist an das Local geknüpft durch den Geist des griechischen Volkes und durch die geographischen Bedingungen seiner Wohnsitze. Diese Kunst hat ausserhalb ihrer Sphäre in Europa nur Nachwirkungen, von Etrurien abgesehen kaum Nebenwirkungen und am allerwenigsten irgendwo ihres Gleichen gehabt.

Dagegen soll hier ein Process vorgeführt werden, der sich im Wesentlichen während der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends auf nichtgriechischem, nämlich italischem und mitteleuropäischem Boden abgespielt hat. Dieser Process ist in gewissem Sinne ein Seitenstück zu den Vorgängen, welche viele Jahrhunderte früher in der griechischen Welt zur Entwicklung der mykenischen Kunst und Cultur geführt haben. Der Orient greift übers Mittelmeer herüber und findet in Europa einen Nährboden für seine Kunstformen, welche in Griechenland tiefer und eigenartiger, in Italien oberflächlicher und weniger glücklich umgebildet werden. Andere Umstände, andere Vermittler und andere Empfänger haben die erste Befruchtung mit überseeischen Kunstformen in der barbarischen Welt zu einem ganz anderen Ziele geführt als in der hellenischen oder ägäischen. Doch war die Wirkung auch hier eine räumlich sehr weitreichende. Um zu zeigen, wie die Erscheinungen dieses Processes ein grosses zusammenhängendes Culturgebiet erkennen lassen, wollen wir zuerst die Hauptformen der italischen Bronzebildnerei der ersten Eisenzeit — einzelne Rundfiguren, Flachfiguren, Gruppen auf Platten — ins Auge fassen, dann nach Norden weitergehen und dort im „Hallstätter Culturkreis“ und dessen Parallelerscheinungen die erste Weltwirkung der italischen Kunst kennen lernen.[3])

[1]) De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis, Paris 1885, S. 63 ff.

[2]) Gesch. der griechischen Plastik I, S. 131.

[3]) Ein Theil des Folgenden erschien zuerst anders geordnet und in kürzerer Fassung unter dem Titel „Zur prähistorischen Formenlehre, II. Theil. Ueber altitalische Bronzefiguren und

1. Mittel- und Oberitalien.

Das Eindringen überseeischen Importes und fremder Kunstformen in Italien ist zuerst und am Entscheidendsten in Mittelitalien nachgewiesen worden, von wo nun auch die Ergebnisse gründlicher Untersuchungen sehr alter Culturschichten vorliegen. Das Land der Falisker, Tarquinii, Vetulonia und andere Fundorte haben nicht wenige Bronzen geliefert, die man, wie noch näher gezeigt werden soll, für Producte einheimischen Kunstfleisses halten darf. Durch diese Ausgrabungen ist der gesammte Bestand und Fortschritt der Cultur Mittelitaliens in der ersten Eisenzeit uns greifbar nahegerückt worden, nirgends mit grösserer Deutlichkeit als in dem zuerst genannten Territorium der Falisker.[1]) Man unterscheidet zwei Stufen der Besiedlung dieses Ländchens: eine altitalische und eine etwas jüngere, welche durch den Fortschritt der Cultur und vielleicht durch das Andrängen der Etrusker (zunächst in Abwehr gegen diese) hervorgerufen wurde. Beide sind typisch für Mittel- und Süditalien, dürfen also hier, wenigstens in Kürze, näher betrachtet werden. Die ältere Stufe entspricht einem vorwiegenden Hirtenleben, die jüngere einem Dasein von Ackerbauern und Stadtgründern. Die ältere Stufe ist die der Höhenbesiedlung, in Unteritalien frühzeitig verlassen, in Etrurien und Umbrien von längerer Dauer. Daher liegen die alten Gräberstätten hoch über den späteren Ansiedlungen, und zwar die ältesten Gräber am höchsten, die jüngeren tiefer an denselben Abhängen. Die zugehörigen ältesten Siedelstätten lagen oben auf den Gipfeln der Anhöhen. Im Faliskerlande sind diese Wohnplätze zugleich die kleinsten, „geschichtlose Ansiedlungen eines voretruskischen italischen Hirtenstammes". Einige darunter verrathen Fortschritte im Mauerbau und in der Keramik, aber kein phönikisches oder griechisches Importstück weist auf ruhige Fortdauer in späteren Zeiten hin. Allein schon im VIII. Jahrhundert spätestens, meint v. Duhn, muss die regelmässige Besiedlung hier oben aufgehört haben. Die Bewohner dieser Höhen waren in langsamer Bewegung thalwärts gezogen nach dem erst jetzt entdeckten Narce und der späteren Hauptstadt des Ländchens, Falerii. Mit Recht sieht man darin eine Parallelerscheinung zur welthistorischen Besiedlung der Hügel am Tiberfluss durch Hirtenstämme der albanischen und sabinischen Berge. Nach v. Duhn's Meinung muss das Vordrängen der Etrusker nach Süden diesen Process beschleunigt haben. Als Narce gegründet wurde, war die Stadt noch rein italisch, Zufluchtsort und Bollwerk gegen die Etrusker wie Rom. Die Brandgräber enthalten noch das alte schwarzgraue Thongeschirr und sind nicht mit Skeletgräbern vermengt. Aber frühestens um 700 wurde die Stadt von den Etruskern eingenommen, und mit der allmäligen Aenderung der Bestattungsform (zunächst Skeletgräber neben

deren culturgeschichtliche Bedeutung" im I. Bande der Mittheilungen der prähistor. Commission der kais. Akademie der Wissenschaften, S. 281 ff.

[1]) „Antichità del territorio Falisco", Bd. IV der Mon. ant. pubbl. per cura dell' Acc. dei Lincei. Darnach gab v. Duhn in einem Vortrag auf der Philologenversammlung in Köln 1895 („Ueber die archäol. Durchforschung Italiens innerhalb der letzten acht Jahre", S.-A. Neue Heidelberger Jahrb., S. 26 ff.) einen Ueberblick, dem wir oben folgen.

Brandgräbern) erscheinen phönikische und griechische Handelsartikel. Wie wir annehmen müssen, bestand dieser Import in Metall- und Thongefässen, Schmucksachen und kleinen Bildwerken. Aber all' das ist nicht nur von Aussen eingeführt, sondern alsbald auch im Lande selbst verfertigt worden, und wir glauben, dass man Import und eigene Erzeugung bestimmt unterscheiden kann. In Mittelitalien herrschte um diese Zeit neben der Bronzebildnerei noch ein anderer Zweig der figürlichen Plastik, die Bernsteinschnitzerei. So fand sich in einem Faliskergrabe[1]) Folgendes beisammen: eine nackte weibliche Figur, welche die Hände unterhalb der Brüste auf den Leib legt (rohe Bernsteinfigur, l. c., Fig. 22, hier Taf. VIII, Fig. 8), ein sitzender Affe, den Kopf auf die Hände, die Ellbogen aufs Knie gestützt (ebenso, Fig. 21, hier Taf. VIII, Fig. 9) und eine ägyptische Porzellanfigur des Bes mit auf die Kniee gestützten Händen (Fig. 53). In gewissen Depôts von Vetulonia sind fast beispiellose Mengen von Bernstein vorgekommen, z. B. in einem einzigen Grabe 4 Kg. dieses Materials.[2]) Dasselbe wurde nicht, wie Gozzadini, Cappellini und Andere meinten, im Lande selbst gewonnen. Es stammt von den baltischen Küsten, erscheint im Norden bekanntlich schon in neolithischen Gräbern, fehlt während dieser Zeit in Italien, findet sich aber bereits in den untersten Schichten der Terramaren.[3]) In der ersten Eisenzeit waren wohl die Veneter wie noch später[4]) die Vermittler dieses Nordhandels. An vielen Fundorten, von der Save bis nach Suessula und Sybaris hinab, verknüpft sich der Besitz von Bernstein mit dem Vorkommen einheimischer figürlicher Metallarbeiten. Doch ist man in Oberitalien nicht vor der etruskischen Zeit[5]) zur Schnitzerei roher Bernsteinfiguren übergegangen. In Etrurien aber scheint der reichliche Besitz an diesem geschätzten Stoffe schon ein Jahrhundert vorher die Lust zu höherer Formgebung erweckt zu haben. Die Bernsteinfiguren sind so roh und schematisch wie die Bronzen, nur natürlich gedrungener und geschlossener; orientalischer Import können sie nicht sein, dawider spricht der Stoff und die Formen. Doch bekunden die letzteren den gleichen orientalischen Einfluss auf Italien wie die oben genannten Bronzefiguren.

Nun möge es gestattet sein, einen einzelnen hervorragenden Punkt der mittelitalischen Westküste besonders ins Auge zu fassen. Dieser Punkt ist Vetulonia, wo eine beträchtliche Anzahl typischer Bronze- und Bernsteinfiguren unter genauer Beobachtung der Lagerungsverhältnisse angetroffen wurde.[6])

In der Nekropole von Vetulonia, welche die ehemals von der Stadt eingenommene Höhe rings umgibt, unterscheidet man primitive italische Gräbergruppen, Gräber mit Steinkreisen und Tumuli von sehr verschiedener Grösse. Der älteste der drei altitalischen Friedhöfe, welcher der Stadt am nächsten lag, der von Poggio alla Guardia, umfasst mehr als zehntausend Gräber. Es sind

[1]) 18 des Feldes D, Monte lo Greco, Mon. ant. Acc. Linc. IV, Atlas, Taf. IX.
[2]) Falchi, Vetulonia, S. 172.
[3]) Bull. pal. Ital. 1877, S. 199, Helbig: Rend. Acc. Linc. 1877, S. 12; Italiker, S. 21.
[4]) Plin. N. H. XXXVII, 3.
[5]) Gräber des Giardino Margherita zu Bologna.
[6]) Isidoro Falchi, Vetulonia e la sua necropoli antichissima. Florenz 1891.

typische tombe a pozzo, wie sie in Mitteletrurien, Latium, Ober- und Unteritalien so häufig vorkommen. Fast ganz eisenfrei, enthalten sie die bekannten schalenbedeckten Villanovaurnen, dann namentlich nicht wenige Hausurnen mit Doppelvögelchen auf dem Dachfirst, halbmondförmige Rasirmesser, Votivpalstäbe, Fibeln mit dickem Bügel, durchbrochene, laternenförmige Anhängsel, Pferdegebisse, Zügelringe und andere Bronzegusssachen, an welchen die einfache und doppelte Vogelfigur häufig wiederkehrt. Diese Gräber, stets mit verbrannten Leichen, sind durchaus arm an Beigaben und enthalten nichts von Importsachen: sie reichen ins IX. bis X. Jahrhundert hinauf und entsprechen den Stufen Benacci I und II bei Bologna.

Zerstreut zwischen diesen primitiven Gräbern finden sich Depôts, welche ausschliesslich exotische Objecte enthalten: Bernstein, Glassachen, Skarabäen, zuweilen auch Gold und Silber, sowie Fibeln jüngerer Form (a sanguisuga). Diese „ripostigli stranieri“ liegen sorgfältig geschlichtet auf dem Grunde von Erdlöchern, die nach oben hin mit Steinen angefüllt sind. Aeussere Grabmerkmale fehlen, und von den Leichen sind gewöhnlich nur einige durch Kupferoxyd grün gefärbte Zahnkronen erhalten. Solche Depôts finden sich noch häufiger ausserhalb der italischen Nekropole, aber in unmittelbarer Nachbarschaft derselben. Sie zeigen stets dieselbe Anordnung, dieselben exotischen Beigaben, dieselben Leichenreste und die gleiche Steinfüllung, sind jedoch umgeben von einer kreisförmigen Steinsetzung aus zerschlagenen Steinen. Diese „Circoli“ sind ausserordentlich reich. Ausser Gegenständen von Bernstein, Glas, sehr zahlreichen Skarabäen, enthalten sie prachtvolle Goldarbeiten, Buccherovasen, Bronzecandelaber und Theile von Leichenwagen und Pferdegeschirren; die Bernsteinschnitzereien sind zuweilen Thier- und Menschenfiguren, die Glasarbeiten zeigen die Gestalten ägyptischer Gottheiten, die Skarabäen enthalten Hieroglyphen. Die Goldarbeiten bestehen in prächtigen Armbändern mit Filigran und in Fibeln, welche mit aufgelötheten winzigen Goldkörnchen besäet sind („lavoro granulato“). Die bronzenen Pferdegebisse enden häufig seitwärts in einen Ring, woran zwei andere sich befinden, welche eine kleine Menschenfigur mit ausgestreckten Armen zusammenhält. Die Candelaber sind ziemlich rohe Nietarbeit aus Bronzestäben und Bronzebändern mit vier bis fünf Reihen horizontaler Doppelarme und tragen oben häufig eine Statuette oder eine Blume.

Die Steinkreisdepôts liegen sämmtlich am Ostabhange des Stadthügels. Mitten unter ihnen, in einiger Entfernung von den altitalischen Gräbern fanden sich andere exotische Depôts mit Aschenurnen oder Skeleten. Eines dieser Gräber ist die berühmte tomba del duce. 1891 eröffnete Falchi einen der grossen Tumuli zum Theile. Im Centrum der enormen Anschüttung fand er eine kyklopische Construction mit halbkugelförmiger Wölbung, ähnlich den Kuppelgräbern von Mykene. Die Grabkammer enthielt lebensgrosse Figuren aus weichem Stein. Ausserhalb der Kammer fanden sich mehrere Skelete mit reichen, figürlich geschmückten Gold- und Silbersachen ägyptischen Stils.

Die Herkunft der ripostigli stranieri an diesem und anderen Orten (Cervetri, Vulci, Palestrina etc.) ist ein noch ungelöstes Räthsel der Geschichte.

Sie bezeugen wohl vor Allem eine Steigerung des Reichthums bei gewissen Personen oder Familien und einen Fortschritt in der socialen Gliederung.

Somit erkennt man bei Vetulonia drei Culturstufen: die der altitalischen tombe a pozzo, die der orientalisch beeinflussten Steinkreisdepôts und die der rein orientalisirenden ripostigli stranieri. Am sichersten ist, wenn auch im Einzelnen noch schwankend, das Urtheil über die letzteren, welche wohl die jüngsten sind. Von hier muss also die Betrachtung ausgehen.

Nach Helbig, Perrot und Martha sind die orientalisirenden Arbeiten der Gräber vom Schlage der tomba del duce phönikisch. Diesen Ursprung, wenn auch nicht speciell karthagischen, wie Helbig meinte, will Gsell den Silberschalen aus den Gräbern Regulini-Galassi und Bernardini, dann dem silbernen Skyphos der tomba del duce, der Ciste Castellani aus Palestrina und den Elfenbeinfiguren der tomba Bernardini von ebenda zugestehen. Für nichtphönikisch (lykisch, lydisch, griechisch, besonders kleinasiatisch-jonisch) erklärten die Gesammtheit der exotischen Arbeiten Milchhöfer, Langbehn, Furtwängler, Dümmler, Studniczka, Böhlau. Gsell hält Vieles, auch von den feinsten Schmucksachen für italisches Fabrikat; sicher seien es die Fibeln einheimischer Grundform, an welchen zuweilen etruskische oder lateinische Inschriften vorkommen, wenngleich an Orten, wo sich verschiedene Kunstrichtungen kreuzten und Arbeiter aus verschiedenen Ländern ansässig waren, eine Mischung oder, besser gesagt, eine Mengung verschiedener Stilarten, wie sie z. B. die grossen Goldfibeln von Vulci und Cervetri (Regulini-Galassi) zeigen, eintreten musste.

Evident ist das Vorherrschen von Ornamenten und Figuren fertiger orientalischer Stile. Ob sich die einzelnen Fabrikate der griechisch-asiatischen, der lykischen, lydischen oder phönikischen Kunstrichtung enger anschliessen, ist, wie Gsell mit Recht bemerkt, darum schwer zu sagen, weil wir von allen diesen Töchterkünsten des Orients zu wenig wissen. Der Handel hat diesen Objecten eine grosse Verbreitung gegeben, welche es, wie so oft in jüngerer Zeit, schwierig macht, den Ort oder die Orte der Erzeugung festzustellen. Manche, häufig wiederkehrende Motive sind der archaisch-griechischen Kunst Kleinasiens eigenthümlich, so der Greif, die Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, die schneckenförmig eingerollten Fittiche der Thier- und Menschenfiguren. Die Chimära, welche einige Male erscheint, ist kein Typus der orientalischen Kunst. Auf einer Elfenbeinciste aus Chiusi (tomba della Pania, um 550) ist eine Scene aus der Odyssee dargestellt; auf den Strausseneiern der grotta d'Iside hat man griechische Buchstaben zu sehen geglaubt. Andererseits zeigen die Funde aus jenen Gräbern zahlreiche Analogien mit sicher phönikischen, kyprischen und sardinischen Arbeiten. Die orientalisirende griechische und die phönikische Kunst entstanden unter den gleichen Einflüssen, und es ist blosse Vermuthung, dass die erstere höher gestanden und die letztere beeinflusst habe, wenn auch griechische Arbeiter in phönikischen Städten thätig waren. Im Allgemeinen scheint der Unterschied nicht gross gewesen zu sein, und für Italien mag man etwa eine Concurrenz und theilweise Mischung beider Elemente annehmen.

Helbig und Martha stützen sich auf historische Zeugnisse für den lebhaften Handel der Karthager nach Italien. Auf diesem Wege seien orien-

talische Artikel und Massen von Edelmetall nach Etrurien gekommen. Die Periode der genannten Gräber sei für das westliche Becken des Mittelmeeres die Zeit einer grossen politischen und commerziellen Krisis gewesen. Seit dem Beginne des VII. Jahrhunderts erfolgte, an der Rhônemündung, in Unteritalien und Sicilien, die griechische Besiedlung des Westens. Die Griechen, welche in alter und neuer Zeit für ihre Interessen, Fremden gegenüber, solidarisch eingestanden sind, errichteten im Westen nicht blosse Handelscomptoirs und Factoreien, sondern wirkliche Colonien mit Landbesitz und landwirthschaftlichem Betriebe. Die Handelsconcurrenz mit den Karthagern steigerte sich zur politischen Fehde. Die Karthager fanden Verbündete in den Etruskern, deren Interessen in Campanien durch die griechische Colonisation bedroht waren. Das VI. Jahrhundert bezeichnet den Höhepunkt der Ausbreitung der etruskischen Macht. Damals hiess die Halbinsel mit Recht *Τυῤῥηνία*. Bei Alalia triumphirte die etruskisch-karthagische Coalition 536 über die Phokäer; aber der Seesieg Hieron's von Syrakus bei Kyme entschied den Streit zu Gunsten der Griechen (474). Seit dieser Zeit nimmt der Hellenismus in Italien seinen ungehinderten Aufschwung. Die Griechen waren Herren des tyrrhenischen Meeres. Die Karthager wendeten sich gegen Spanien und die atlantischen Küsten. Die Etrusker, auf sich allein gestellt, vermögen nicht zu widerstehen, und Toscana öffnet sich den griechischen Kaufleuten und Arbeitern. Einschneidende Aenderungen im Gräberbau seit dem Beginne des VII. Jahrhunderts verrathen den Einfluss fremder Volkssitten fast in ganz Mittelitalien. Es sind die an Stelle der älteren cylindrischen Brandgräber in Vulci, Corneto, Bisenzio, Orvieto, Allumiere, Cività Castellana und sonst erscheinenden tombe a fossa, oblonge Gräber, die für Skelete angelegt sind, aber noch häufig zu Brandbestattungen benützt werden. Doch ist die Beerdigung ganzer Leichen, welche man auch dort anzunehmen hat, wo sich keine Spur von Knochen findet (also auch in Vetulonia) vorherrschend; in Corneto herrscht sie ausnahmslos. Ueber den jüngeren tombe a fossa (zweite Hälfte des VII. Jahrhunderts) liegen zuweilen Steinkreise, wie in Vetulonia, Vulci, Terni, Tolentino, Golasecca. Die exotischen Gräber von Vetulonia sind zwar keine eigentlichen fosse, sondern Lochgräber, tombe a buca; die jüngeren mit Steinkreisen (Circoli di pietre rozze) gehören aber sicher derselben Zeit an.

Der Unterschied zwischen brandloser und Brandbestattung ist ein ungeheurer, und wie schwer der Uebergang von der einen zur anderen Form gefunden wird, lehrt uns die Gegenwart. Die Bestattung ganzer Leichen ist fürs Erste die Sitte der neolithischen und der ersten Bronzezeit. Hier ist sie noch das Einfachste, das Bergen ganzer Leichen an einem sicheren abgeschiedenen Ort. Dann aber ist sie orientalisch (in Aegypten, bei den syrischen Phönikern, Kyprioten, Karthagern) und vom Oriente her nach einer langedauernden Alleinherrschaft der Brandbestattung wieder in Europa eingebürgert. Felshöhlengebiete scheinen zur Beisetzung ganzer Leichen, Alluvialebenen zur Leichenverbrennung und zum Tumulusbau einzuladen. Allein abgesehen von der Urzeit bedeutet das Beisetzen ganzer Leichen orientalischen Einfluss und einen Fortschritt in der Cultur.

Seit dem VIII. Jahrhundert lernten die Völker Italiens von der Westsee her die brandlose Bestattung kennen. Sie verbreitete sich von den Küsten langsam ins Innere; in Etrurien kam sie zuerst nach Corneto-Tarquinii, später nach Vulci, nach Bisenzio am Bolsenasee etwa um 700, über den Apennin erst gegen 600, am Ende der Periode Benacci II. (Auf den Grundstücken Benacci und De Luca bei Bologna fanden sich neben 988 Brand- nur 30 Skeletgräber.) In Latium behielt Alba Longa im VII. Jahrhundert die Verbrennung bei. Rom und Gabii nahmen die neue Sitte auf, desgleichen die Falisker in Cività Castellana um 700 und die Umbrer in Terni. In Suessula (700—500) finden wir nur Skelete, ebenso in den Nekropolen Picenums und in Sybaris.

Was immer auch die Ursache dieses grossen Wechsels gewesen sein mag, dessen Folgeerscheinungen uns bis hoch hinauf nach Mitteleuropa begleiten — wo z. B. in Hallstatt brandlose und Brandbestattung sich in die Herrschaft theilen — so muss es ein starker Einfluss überseeischer Cultur gewesen sein, der denselben herbeigeführt. Die Existenz fremder Handelsfactoreien, kaufmännischer Comptoirs und Märkte, die das Luxusbedürfniss der Barbaren zu wecken und zu befriedigen trachten, genügt nicht, einen so tiefen Umschwung zu erklären. Anders, wenn die religiösen Anschauungen der Barbaren beeinflusst, wenn durch das Hervortreten neuer Herrschergeschlechter neue Riten und Gebräuche in Schwung und Umlauf gekommen sind.

Dies könnte ohne den Eintritt eines neuen Volkes, wovon keine Nachricht meldet, blos durch das Hervortreten eines besonderen Elementes innerhalb der älteren Bevölkerung geschehen sein. Etruskische Geschlechter orientalischer Herkunft mögen schon früher, seit dem Beginne des Jahrtausends, neben einem italischen Stamme im Lande ansässig gewesen sein und sich als ein Adel, der sich mit Stolz seiner asiatischen Heimat erinnerte, betrachtet haben. Auf sie geht vielleicht all' das zurück, was die Villanovacultur von der Cultur der Terramaren unterscheidet, und was man mit offenbarem Zwang aus der letzteren abgeleitet hat. Diese fremden Geschlechter mögen einige Jahrhunderte lang, wir wissen nicht, in welcher Stellung, die Cultur und die Schicksale der einheimischen Bevölkerung getheilt haben, bis Unterstützung von auswärts, Beziehungen zu einem fremden handeltreibenden Element (wohl den Phönikern), das bei ihnen freundliche Aufnahme fand, sie stärkten und befähigten, sich zu Herrschern über die grosse Masse der altansässigen Bevölkerung aufzuwerfen.

In den einzelnen Steinkreisdepôts von Vetulonia fanden sich folgende italische Bronze- und Bernsteinarbeiten figürlichen Charakters:[1])

Circolo dei Monili, Falchi, Taf. VII, S. 101: zahlreiche Bernsteinfiguren, als Amulete zum Anhängen eingerichtet, darunter nackte weibliche Gestalten, welche die Hände auf den Unterleib legen oder in einem Lehnstuhle sitzend, die Hände auf der Brust, ein Kind zwischen den Beinen halten, d. h. mütterliche Gottheiten (z. B. Taf. VII, Fig. 4, hier Taf. IX, Fig. 12), dann mehrere nackte plumpe Zwergfiguren, stehend, mit langem Thierschwanz, vermuthlich Dar-

[1]) Vgl die Abbildungen auf unserer Taf. IX, Fig. 12—20.

stellungen des ägypto-phönikischen Gottes Bes oder einer verwandten Gottheit; ferner ein hockender Affe, ein Fisch, eine Reifenciste und zahllose Perlen.

Circolo di Bes, l. c., Taf. VIII (so genannt nach einer Besfigur aus grünlicher Glaspaste, echt orientalischer Typus mit Federkrone und auf die Kniee gestützten Händen, Fig. 7; vgl. die ganz ähnliche Doppelfigur des Bes ebenda, Taf. VI, Fig. 24). Bernsteinfigur eines nackten Weibes, das die Hände auf den Unterleib legt, Taf. VIII, Fig. 8 (hier Taf. IX, Fig. 13). Bronzegeräth unsicherer Bestimmung in Gestalt einer horizontalen Leiter, an deren Enden sechs Verticalstäbe angebracht sind (l. c., Fig. 15, hier Taf. IX, Fig. 17), welche unten in Oesen ausgehen und daran Ringe tragen. Auf diesen Stäben sitzen beiderseits je drei thierköpfige, namentlich durch wegstehende Ohren charakterisirte nackte Männchen, welche die Hände auf die Kniee legen. Falchi, l. c., S. 107f., vermuthet in dem Gegenstande die Darstellung eines Bettes, in den thierköpfigen Figuren Affen. Dreifussbecken, Bronze, auf dessen geknickten Beinen drei Reiter mit spitzen Kopfbedeckungen, darunter auf besonderen Stäben drei Vögelchen angebracht sind (l. c., Fig. 20, hier Taf. IX, Fig. 18). Deckelförmiges Bronzegeräth mit einem Doppelpferd (gleich der hier Fig. 126 abgebildeten Bronze des Museums in Verona).



Fig. 126. Bronze im Museum zu Verona.

Primo Circolo delle Pelliccie l. c., Taf. XIV, Fig. 2, hier Taf. IX, Fig. 16, Bronzefigur eigenthümlicher Form und primitivster Arbeit. Auf einem nicht erhaltenen Untersatz oder Geräthe festgezapft stand eine langbekleidete Gestalt, die auf dem Kopfe einen aus radial gestellten Zacken bestehenden Aufsatz (Federschmuck?) trägt. In den erhobenen Händen hält sie einen halbkreisförmig gekrümmten, langen, stabrunden Gegenstand, dessen knopfförmige Enden aussen etwas herabfallen (gewiss keinen Henkel, wie Falchi meint, sondern irgend ein symbolisches Object).

Secondo Circolo delle Pelliccie, l. c., Taf. XV, Fig. 5, hier Taf. IX, Fig. 20: Bronzener Candelaber, darauf als Krönung eine auf zwei gekreuzten Paaren doppelter Vogelprotomen stehende nackte weibliche Figur, welche mit der Rechten ein Gefäss auf dem Kopfe festhält, während sie mit der Linken die Scham bedeckt. Hier fand sich auch ein deckelförmiges Geräthe mit Charnierkette und eine Thierfibel.

Aus anderen Steinkreisdepôts stammen noch folgende Bronzen: l. c., Taf. XVII, Fig. 33, S. 194, hier Taf. IX, Fig. 15, zwei nackte menschliche Figuren, eine weibliche mit einem Ring am Hinterhaupte und eine grössere männliche mit Armstümpfen, welche mittelst Kettchen an jenem Ringe befestigt sind; l. c., Taf. XVII, Fig. 28, hier Taf. IX, Fig. 19: Candelaber, auf dem als Krönung vier mit Schiffermützen bedeckte Menschenköpfe erscheinen. 16 solche Köpfe (l. c., Fig. 31) lagen einzeln im Grabe und dienten vielleicht einst als Sargverzierung.

Die tomba di Val di Campo, l. c., Taf. XVIII, enthielt unter Anderem ein Dreifussbecken, auf dessen geknickten Beinen drei ledige Pferde stehen,

und einen Bronzegriff aus zwei sich kreisförmig zusammenschliessenden Vogelprotomen, zwischen denen ein Doppelvogel erscheint, l. c., Fig. 76, hier Fig. 127.

Aus diesen Funden von Vetulonia ergeben sich mehrfache Aufschlüsse über die älteste Bronze- und Bernsteinplastik in Italien. Zunächst erkennt man am Poggio della Guardia — was auch die Funde aus dem Fondo Benacci bei Bologna zeigen — dass schon vor dem Auftreten orientalischer Importsachen von den Italikern oder Etruskern, die hier wohnten, eine primitive Bronzeplastik in rohen schematischen Formen geübt worden ist. Aber die Typen dieser rohen Gussarbeit sind nicht autochthon. Sie zeigen keinen stilistischen Zusammenhang mit irgendwelchen Formen der vorhergegangenen reinen Bronzezeit, dagegen ziemlich engen Anschluss an die Bronzen der folgenden, orientalisch beeinflussten Periode.



Fig. 127. Bronze aus Vetulonia.

Schon zur Zeit der tombe a pozzo, oder wenigstens mitten unter diesen, finden sich anders gebaute und eingerichtete Gräber mit fremden Artikeln und den Erzeugnissen einer gegen früher viel ausgedehnteren Kunstthätigkeit in Bronze und Bernstein. Die Bronzeplastik erscheint stilistisch als Fortsetzung eines älteren Arbeitszweiges, gegenständlich abhängig von fremden Culturformen. Man irrt wohl nicht, wenn man eine Befruchtung der einheimischen Metallgiesserei durch fremde Vorbilder annimmt.

Denselben Process erkennt man in den gründlich untersuchten Gräberstufen bei Bologna, nur dass der Aufschwung der Cultur, welchen die ripostigli stranieri in Etrurien bezeugen, hier sich auf wenige Importstücke beschränkt und auch die einheimische Bronzeplastik einen viel engeren Formenkreis entfaltet. Die Bronzezeit, welche überhaupt nur im Norden der Halbinsel gut studirt ist, erscheint hier äusserst kunstarm. Man kennt ein paar thönerne Thierfiguren aus Terramaren.[1]) Aber Aehnliches und Besseres erscheint weiter nördlich und östlich schon in der reinen Steinzeit nicht ganz selten, und in dieser Hinsicht steht Oberitalien sogar hinter Mitteleuropa und natürlich noch viel weiter hinter dem Südosten des Continents zurück. Dieselbe Kunstarmuth zeigen die Verzierungen an Thongefässen und Schmucksachen.

Ganz anders wird es mit dem Beginne der ersten Eisenzeit, etwa um 900 v. Chr. oder noch früher. Von da an herrscht unter dem unverkennbar steigenden Einflusse eines fremden östlichen Culturkreises stetiger Fortschritt in Mittelitalien und in der Gegend von Bologna. Ich bin der Meinung, dass

[1]) Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. XIX, Fig. 19, 20; Taf. XXIII, Fig. 13; Helbig, Italiker, Taf. I, Fig. 4.

sich die Villanovacultur nicht von Norden nach Süden, sondern in umgekehrter Richtung ausgebreitet habe. Diese Ansicht hegen aus verschiedenen Gründen die competentesten Forscher, welche sich in jüngerer Zeit mit dem Ursprunge der Villanovacultur beschäftigt haben.[1]) Die entgegengesetzte Meinung stützt sich nur auf die hinfällige Annahme, dass sich der geometrische Stil als ein nordischer mit den Italikern von der Poebene aus über die Apenninen verbreitet haben müsse. Wir werden darauf noch zurückkommen.[2])

Schon in der Periode Benacci I bei Bologna[3]) erscheinen gegossene bronzene Pferdegebisse, deren Seitentheile wie in Assyrien,[4]) aber auch in der Bronzezeit Ungarns,[5]) als Pferdekörper gestaltet oder mit kleinen Pferdefiguren besetzt sind. Dagegen zeigen die eingeritzten Mäander, Hakenkreuze, Rauten u. s. w. der ältesten Villanovaurnen noch lange nicht jenes symbolische Einzelleben wie gewisse lineare Muster Trojas, Cyperns und — in dem oben erwähnten Falle — Mittelitaliens.

Schon weitaus formenreicher ist die Periode Benacci II.[6]) Auf halbmondförmigen bronzenen Rasirmessern finden sich eingravirte Darstellungen (eines geschäfteten Beiles, eines Mannes, der ein Thier fängt oder an der Leine führt), die Griffringe sind mit zwei Vogelköpfchen besetzt. Bronzeschwerter haben zwei solche Köpfe an den zusammengekrümmten Knaufenden. Fibelbügel sind als Reiter (ohne Beine, wie auf den nordischen Bilderfelsen) oder langhalsige Vögel gebildet. Eingravirte Vögelchen erscheinen in Reihen als Randverzierung grosser Schmuckplatten. Hier finden sich auch Bronzegefässanhängsel mit Vogelprotomen und halbmondförmigem Ende, eine Form, die wir als halborientalische noch näher kennen lernen werden. Ein Thongefäss mit geometrischer Bemalung ist mit einem Rinderkopf und einem Reiter als Aufsatz ausgestattet. All' das ist sicher italische Arbeit; zum Theil sind es bolognesische Localformen.

Der Bronzedepôtfund von San Francesco in Bologna, niedergelegt um 600 v. Chr., enthält Aelteres und Jüngeres aus den beiden Benaccistufen,[7]) darunter bronzene Männchen, Vögelchen, Pferdchen als Fibelbügel und Pferdegebissseitentheile, Schlangen- und Bogenfibeln, deren Bügel mit einem bis drei Vogelköpfen besetzt oder aus zwei von einander abgekehrten Vogelprotomen gebildet sind, dann wieder Anhängsel mit zwei ärmchenförmig angesetzten

---

[1]) So Montelius und Böhlau. Ich selbst habe diese Auffassung in einem Aufsatze „Streitfragen der Urgeschichte Italiens" („Globus", Bd. LXV, Nr. 3) kurz vertreten.

[2]) Die in der folgenden Uebersicht versuchten chronologischen Ansetzungen der Culturstufen um Bologna differiren von denen, welche Montelius gibt. Wir halten die letzteren für zu hoch; es sind die folgenden: Benacci I, 1100—950, Benacci II, 950—750, Arnoaldi I, 750 bis 550, Certosa, 550—400. Die Gründe für unsere niedrigeren Schätzungen dieser Culturstufen sollen in einer später zu gebenden Kritik des ganzen chronologischen Systems, welches Montelius für Ober- und Mittelitalien aufgestellt hat, angeführt werden.

[3]) Circa 900—750, Montelius, l. c., Taf. LXXIII—LXXV.

[4]) Perrot-Chipiez, II, S. 753, Fig. 411.

[5]) Hampel, Bronzezeit, Taf. LX, Fig. 5.

[6]) Circa 750—600, Montelius, l. c., Taf. LXXVI—LXXXI.

[7]) Zannoni, La fonderia di Bologna 1888.

Vogelprotomen und ausser Anderem ein mit zwei Vogelfiguren von einem Ring umschlossenes Männchen, eine bezeichnende Gruppe, von welcher noch die Rede sein soll. Ein ithyphallisches nacktes Männchen (Montelius, l. c., Taf. LXX, Fig. 15) mit weitabstehenden Ohren und drahtdünnen Armen scheint mit der Linken das Pudendum zu halten und die Rechte zum Haupte zu erheben, ganz wie das in Ungarn (Mária-Család, Comitat Neutra) gefundene Figürchen bei Hampel, Taf. LXIX, Fig. 1 (oben S. 143, Fig. 16). Die stilistische und technische Gleichheit und Einfachheit dieser Objecte lässt nicht bezweifeln, dass sie alle in Italien selbst angefertigt worden sind.

In der Periode Arnoaldi I[1]) steigert sich der orientalische Einfluss. Kleine figürliche Elfenbeinschnitzereien — eine menschliche Büste, ein liegender Löwe auf einem viereckigen durchbohrten Untersatz, zwei kleine ägyptische Idole, ein Skarabäus und drei sehr kleine Vasen aus blauem Glas — sind fremde Fabrikate. Jetzt erscheinen auch steinerne Grabstelen in Gestalt rohschematischer Menschenfiguren und solche mit eingehauenen figürlichen Darstellungen, wie in der Nekropole von Novilara Servici. Eine Menge schriftartiger Zeichen findet sich an Bronzen und thönernen Gefässen, Wirteln, Spulen.[2]) In der oft eingepressten Thongefässverzierung beobachtet man den Uebergang von der geometrischen Decoration zum figürlichen Ornament. Typisch sind wechselnde Reihen von Menschen- und Vogelfiguren.[3]) Männchen erscheinen mit rechtwinkelig erhobenen und gesenkten Armen, Vögelchen in verschiedener Bildung (auch ein Doppelvogel), dann gehörnte Thiere, ein sitzender Affe, Schlangen, Beile, Hakenkreuze, Rosetten etc. Das steigert sich bis zur Darstellung von Kriegern mit Helm, Schild und zwei Speeren, Hirschen und Sphinxen, worin sich der überseeische Einfluss unzweifelhaft kundgibt.

Bei alledem ist jedoch ein starkes Zurückbleiben gegenüber Mittelitalien nicht zu verkennen. Hier war in voretruskischer Zeit keine Stätte figuraler Arbeit in Bronze oder Bernstein; dagegen scheint Vieles seinen Weg nordwärts über den Apennin genommen zu haben. Es fehlt die starke Einwirkung des Imports und der im Lande ansässigen fremden Arbeiter. Wir werden also auf Mittelitalien als das Ausgangsgebiet der ältesten italischen Kunst zurückgewiesen. Vetulonia ist hier ein typischer Fundort, wenn es auch gerade kein hervorragender Fabriksort war. Und diese einheimische Kunst zeigt nichts von griechischen Typen, nichts von älterem Erbgut.

Blicken wir auf die Gegenstände zurück, die wir als Vorwürfe dieser Bildkunst in Vetulonia kennen gelernt haben.

Nackte Frauengestalten mit symmetrisch auf den Leib gelegten Händen, thronende Frauen, die ein Kind vor sich halten, Zwergfiguren mit Thierschwänzen, Affen, Fische, ein Viergötterkreis thierköpfiger Männchen, oder ausgedrückt durch vier mit Schiffermützen bedeckte Köpfe, eine gefässtragende nackte Frau auf gekreuzten doppelten Vogelprotomen, ein nacktes Paar, Mann

[1]) Circa 600—500, Montelius, Taf. LXXXII—LXXXVI.

[2]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, S. 32.

[3]) Gozzadini, l. c., S. 16 (nicht wie Reinach, L'Anthr. VI, S. 303, schreibt, Bronze, sondern Thon), Taf. IV, Fig. 5; vgl. ferner die Muster, Taf. V und VI.

und Weib, letzteres durch einen im Hinterhaupt befestigten Ring an dem ersteren befestigt, das Alles sind keine Typen europäischer Erfindung; hier sind orientalische Vorstellungen auf den Boden unseres Continents übergetreten und haben durch die Hände einheimischer Bronzegiesser und Bernsteinschnitzer mehr oder minder räthselhafte Gestalt gewonnen. Dreifussbecken, auf deren geknickten, Menschenbeinen ähnlichen Füssen drei Reiter oder drei ledige Pferde stehen, fanden sich auch in Corneto. Wenn darunter einmal drei Vögelchen angebracht sind, so ist das die alte Verbindung der Pferde- mit der Vogelgestalt, wovon wir noch weitere Beispiele kennen lernen werden. Diese Verbindung ist älter als der intensive orientalische Einfluss in Vetulonia, denn sie findet sich schon an bronzenen Gebissen der Stufe Benacci I bei Bologna.



Fig. 128.
Bronze von Spadarolo.

Das zuletzt angeführte Stück aus der tomba di Val di Campo,[1]) ein ringförmiger Griff mit zwei Vogelkopfenden und einem Doppelvogel im Kreise findet mehrfache Analogien in Südetrurien, Oberitalien und sogar in Griechenland. Ein nächstverwandtes fragmentarisches Exemplar enthielt die Nekropole von Corneto.[2]) Eine etwas reichere Variante fand sich in einem Grabe von Spadarolo bei Rimini.[3]) Sie besteht aus einem oben mit zwei Vogelköpfen, unten mit Oesen für Anhängsel, aussen mit einer Reihe von Rindergestalten besetzten Doppelring. In demselben befindet sich eine menschliche Figur en face mit wegstehenden Ohren, gespreizten Beinen, erhobenen, den inneren Ring fassenden Händen und zwei ganzen Vogelfiguren, welche nach aussen gewendet neben der menschlichen stehen. Das Ganze ist der Aufsatz eines stielförmigen Henkels oder Griffes, der von einer menschlichen Figur gehalten wird. Aehnlich, aber einfacher ist ein defectes Exemplar aus dem Depôtfund von San Francesco bei Bologna.[4]) Dieses Depôt ist um 600 v. Chr. niedergelegt worden. Die in einen Doppelkreis gestellte Figur des Henkels von Spadarolo scheint auf den ersten Blick von den sonst vorkommenden, auf gekuppelten Vogelprotomen stehenden italischen Bronzefigürchen von Suessula u. s. w. sehr verschieden. Analysirt man jedoch die Composition, so findet sich, dass auch jene Figur auf einer solchen Doppelprotome steht, welche sich aber über dem Haupte der Figur kreisförmig zusammenschliesst. Mit ihren erhobenen Armen hält die letztere beiderseits das, was wir nicht anders als die Hälse dieser Vogelköpfe nennen können. Durch diesen Zug nähert sich das Bildwerk noch

[1]) Falchi, Taf. XVIII, Fig. 16, oben Fig. 127.
[2]) Not. d. Sc. 1882, Taf. XIII bis, Fig. 19.
[3]) Not. d. Sc. 1894, S. 308, Fig. 17; Bull. pal. Ital. XX, S. 172, Fig. 5; Montelius, l. c., Taf. XCVI, Fig. 10, S. 445, hier Fig. 128.
[4]) Zannoni, Fonderia, Taf. XLIV, Fig. 62; Montelius, l. c., Taf. LXX, Fig. 16.

mehr einer auch sonst verwandten Gruppe aus dem äginetischen Goldschatz im British Museum (hier Fig. 129, nach Bull. pal. Ital. XX, S. 173, Fig. 6).[1]) In der letzteren dürfen wir einen Vertreter der orientalisch stilisirten Muster erblicken, welche den Bronzebildnern der ersten Eisenzeit Italiens vorgelegen haben. Wenn die Mittelfigur jenes Goldschmuckstückes, wie die Federkrone und das en face gewendete halbthierische Antlitz verrathen, den ägypto-phönikischen Bes vorstellt, unterliegt es keinem Zweifel, dass die italische Ringfigur Aehnliches bedeuten soll. In dem Bildwerk aus Aegina reichen die von den Oberschenkeln und Knieen des Gottes ausgehenden doppelten Uräusschlangen[2]) beiderseits nur bis in die Haupthöhe des ersteren, und die beiden Vögel, welche er hält, stehen auf denselben. In dem italischen Werke steht er auf der Doppelprotome, die sich über seinem Haupte kreisförmig zusammenschliesst, hält dieselbe mit beiden Händen, und die freigewordenen Vogelfiguren gehen rechts und links von seinen Knieen aus, um mit den Schnäbeln den inneren Kreis zu berühren, wie es die Bronzegusstechnik verlangt. Der unförmliche Kopf des exotischen Gottes oder wenigstens die thierartig wegstehenden Ohren sind auch hier noch deutlich zu erkennen. Auf einem silbernen Nadelkopf aus dem dritten Schachtgrabe von Mykene[3]) sieht man zwei den doppelten Uräusschlangen der äginetischen Gruppe nicht unähnliche, strickartig gekerbte Bogen von der einen Hand der Figur halbkreisförmig zur anderen laufen, was sich schwer deuten lassen dürfte, aber jedenfalls an die oben (S. 410) beschriebene Bronze aus dem Primo Circolo delle Pelliccie (Taf. IX, Fig. 16) erinnert. Auch erscheint zwischen dem oberen Spiralenpaar des Kopfaufsatzes der mykenischen Figur etwas wie ein Thierkopf,



Fig. 129. Goldenes Schmuckstück aus Aegina.

[1]) Vgl. A. J. Evans, „Mycenaean treasure from Aegina". Journ. Hell. Stud. XIII, 1892 bis 1893, S. 195—226. Evans hält die Figur für einen Jäger auf dem Nil. Vgl. jedoch die schreitende Figur auf dem Goldgürtel von Marion-Arsinoe Cypern, Jahrb. arch. Inst. II, 1887, Taf. VIII und auf einem Chalcedon aus Cypern, l. c., S. 91 (beide auch Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. XXV, Fig. 1, 2 und 6). Sie zeigt ebenfalls ein groteskes Gesicht en face und hat einen Federschmuck auf dem Kopfe. In den Händen hält sie nicht zwei Vögel, sondern vier andere Thiere. Vgl. die Skarabäen, l. c., Taf. CI, Fig. 8, 9 (auf dem letztgenannten ist das eine der Thierpaare ein Vogelpaar).

[2]) Nicht ganz selten steht Bes auf den Uräusschlangen, oder diese gehen von seinen Knieen aus, wie auf der Metternichstele. Letzteres hat Analogien in den Zierden lang herabhängender Gürtelenden kyprischer Priesterstatuen. Diese Enden bestehen in emporgerichteten Uräusschlangen. Vgl. die Statuen von Athienu bei Perrot-Chipiez III, S. 527, Fig. 355; S. 531, Fig. 358; S. 533, Fig. 359; die letztere zeigt das Antlitz des Bes oberhalb, eine andere kyprische Statue, l. c., S. 534, Fig. 360, dasselbe unterhalb des Gürtelendes. Bei der Verwandlung der Schlangen in Vogelköpfe mochte auch die Umgestaltung der Thiere, welche Bes sonst hält oder bezwingt (Löwen oder andere), in Vögel vor sich gegangen sein, wohl in Phönikien.

[3]) Schliemann, „Mykenä", S. 223, Fig. 292 (hier S. 416, Fig. 130).

von dem man, wenn die Abbildung nicht trügt, zwei Augen und ein langes Ohr erkennt. Die untere Partie dieser ziemlich räthselhaften Composition ist zerstört und auch sonst unsicher. Doch scheint das Motiv der menschlichen Figur, welche inmitten eines Ringes mit ausgestreckten Armen die Ränder desselben fasst, orientalischen Ursprunges. Assyrische Bildwerke zeigen nicht selten[1]) Gestalten und Gruppen innerhalb eines Ringes, welcher vielleicht die Sonnenscheibe vorstellt.[2])

Eine Bronze von gleichem Typus wie das Stück von Spadarolo, citirt Montelius, a. a. O. S. 446, aus Mus. preist. Rom, als umbrischen, nicht näher bekannten Fundortes. Aus den Gräbern von Spadarolo stammt auch die l. c., S. 445, Fig. O, abgebildete rohe, bronzene Anhängselfigur eines nackten Weibes, das die Linke unterhalb der Brüste, die Rechte etwas tiefer, aber noch oberhalb der Körpermitte auf den Leib legt. Augen und Brüste sind Paare von Kreisen mit Centralpunkten, die wegstehenden Ohren sind für Ringeln durchbohrt, am rechten Handgelenk sind durch Kerbstriche Armringe angedeutet.



Fig. 130. Goldenes Schmuckstück aus dem III. Schachtgrab zu Mykene, nat. Gr.

Diesen Objecten ist noch der bei Kemble, Horae ferales, Taf. XXXIV, Fig. 10, hier Taf. IX, Fig. 2, abgebildete Henkel eines italischen Bronzegefässes im British Museum anzureihen. Derselbe besteht aus einer halbkreisförmigen doppelten Thierprotome mit Querstab, auf welchem eine schematische halbe Menschenfigur erscheint.

Der oben angezogene Goldschatz von Aegina,[3]) dem wir eine so lehrreiche Analogie zu den ringförmigen durchbrochenen Bronzearbeiten Italiens verdanken, enthielt noch ein zweites Stück, das zur Classe der orientalischen oder griechisch-orientalisirenden Vorbilder ältester italischer Bronzebildnerei gerechnet werden darf. Es ist dies ein Goldring, dessen Enden in zwei Thierköpfe auslaufen, und an dessen äusserem

[1]) Z. B. Perrot-Chipiez, II, S. 89, Fig. 19.

[2]) Zu welch' schematischem Gebilde solche Formen entarten können, zeigt z. B. die durchbrochene Platte aus Bologna (Benacci II). Montelius, Taf. LXXX, Fig. 2, in welcher man noch die Grundgestalt des Mannes, die Arme und die Vogelschnäbel erkennt; doch ist das Ganze sinnloser Auflösung im Stile bekannter Bronzeanhängsel aus dem Ende der Bronzezeit (l. c., Taf. XXIX, Fig. 3 und 9) verfallen.

[3]) Evans, Journ. of hellen. Studies XIII, S. 195—226; Tsountas-Manatt, The Mycenaean age, S. 389 ff.

Rande 14 Kettchen befestigt sind, an welchen abwechselnd sieben kleine Vogelfiguren mit ausgebreiteten Flügeln (Eulen) und sieben Blechdisken hängen. Das Innere des Ringes ist gefüllt mit einer symmetrischen Thiergruppe im Charakter der ältesten Figurenwerke der italischen Bronzeindustrie. Unten sitzen mit den Rücken gegeneinander gekehrt, die Ellbogen auf die Kniee und das Kinn in die Hände gestützt, zwei Affen. Auf einem zwischen den Rücken der beiden Thiere gespannten Stege steht aufrecht ein ovaler Gegenstand, welcher die Mitte des Ringes einnimmt und ungewisser Bedeutung ist (ein von den Affen getragenes Symbol, Emblem o. dgl.). Ueber den Affen stehen zwei Hunde, ebenfalls gegeneinander gekehrt und als Wächter oder Hüter je ein Vorderbein auf das oben erwähnte Emblem legend. Mit dem zweiten Vorderbein stehen sie auf den beiden Affenköpfen, mit den Hinterbeinen auf je einem vor den Affen eingefügten halbkreisförmigen Bogen. Die Hunde haben geringelte Schwänze und Halsbänder, von welchen Kettchen zum inneren Rande des umschliessenden Ringes ausgehen. Man hat an eine Affenjagddarstellung gedacht, wie bei dem schreitenden Manne des früher erwähnten Schmuckstückes an einen Vogeljäger auf dem Nil. Wie wir aber dort etwas Anderes zu sehen glaubten als eine Scene aus dem täglichen Leben, so ist wohl auch hier Anderes gemeint: ein von Affen getragenes, von Kettenhunden bewachtes Symbol, dessen Benennung den Orientalisten überlassen bleiben mag. Auch die beiden heraldisch gepaarten „Raubthiere" des oben (S. 160, Fig. 19) abgebildeten höchst alterthümlichen böotischen Vasengemäldes haben Halsbänder, sind also vielleicht als Hunde gedacht. Auch sie erheben je einen Vorderfuss, und es unterliegt keinem Zweifel, dass dort ein orientalisches Schema nachgebildet ist. Das Mittelstück bildet aber eine Frauenfigur, worin wir einen europäisch-griechischen Zug erblickten.

Wir halten also die hier behandelten Bronzen für italische Werke entgegen der jüngst[1]) ausgesprochenen Ansicht Helbig's, der eine Anzahl einschlägiger Stücke für phönikischen Import erklärt. Die rohe, oft schleuderhafte Mache dieser Arbeiten, statt ihn von dieser Meinung abzuhalten, scheint ihm vielmehr ein triftiges Argument für dieselbe. Er citirt einen bronzenen Dreifuss aus Corneto-Tarquinia[2]) und meint: „Il est surprenant de voir quelle pacotille les Phéniciens ont quelquefois vendue aux peuples d'Italie. . . . La supposition que ce trépied soit un produit local, est exclue par la matière même. C'est le même alliage couleur d'or qui a servi pour les casques à cimier, certainement importés, provenant de la même nécropole." Wenn alle goldgelben Bronzen italischen Fundortes ihrer Farbe wegen für importirt gehalten werden müssten, dann hätte es in Italien überhaupt kaum eine Bronzetechnik gegeben. Aber auch jene Bronzehelme mit hohem, spitzem Kamm sind keineswegs so sicher als importirte Waare anzusehen, wie Helbig meint.

Für ihn sind die Phöniker das überseeische Fremdvolk, welches schon vor dem Beginn des griechischen Handels den italischen Markt beherrschte

---

[1]) Sur la question mycénienne, S. 49, 75 ff., S.-A.

[2]) Mon. dell' inst. XII, Taf. III, Fig. 14.

und den italischen Völkern unter Umständen auch Schleuderwaare anhängte. Nach Helbig geht die Einfuhr von Elfenbein, ägyptischem Porzellan, phönikischen Glas- und Emailperlen, Skarabäen und Bronzen durch die Phöniker auf die Periode der Schachtgräber und der älteren fosse zurück. Als phönikische Typen betrachtet er speciell auch die in Corneto gefundenen Bronzegürtel und Helme, hauptsächlich zu Gunsten seiner Auffassung von der Identität der mykenischen mit der phönikischen Cultur. Thatsächlich finden sich die beiden Helmtypen von Corneto in einer mykenischen Darstellung (l. c., S. 82, Fig. 34f.) wieder; aber lange nicht so sicher ist die eine davon, die minder charakteristische, eine hemisphärische Kappe mit kurzgestieltem Knopf, an phönikischen Bronzen zu erkennen. Dagegen finden wir die weitaus charakteristischere Form des Helmes mit spitzem, durch eine verticale Rippe verstärktem Kamme in Oberitalien gar nicht selten. Ein Stück ist im Tanaro bei Asti, Provinz Alessandria gefunden,[1]) eine Nachbildung aus Thon, gleich den Imitationen von Corneto, stammt aus den Brandgräbern von Lavatojo bei Verucchio, Provinz Forlì[2]) und ein primitives Bronzefigürchen mit gleichem, treulich nachgebildetem Helm aus der Umgebung von Reggio-Emilia.[3]) Die Brandgräber von Lavatojo gehören nach Montelius[4]) zu den ältesten der ersten Eisenzeit in Oberitalien und fallen noch etwas früher als die Mehrzahl der Benaccigräber bei Bologna. Ihre Anordnung erinnert noch an die Terramaragräber, und der Urnentypus ist eine Mittelform zwischen der Bronzezeit- und der Villanovaurne. Auch finden sich hier die in Oberitalien sehr seltenen Fibeln mit Fussscheibe. Man darf demnach diese Gräber etwa in das IX. Jahrhundert setzen. So früh ist die oben genannte Helmform also auch in Oberitalien verbreitet. Dazu kommt noch der höchst ähnliche Helm von Pass Lueg bei Salzburg[5]) mit Backenklappen, für welche auch das Exemplar aus dem Tanaro eingerichtet war.

Da man in so früher Zeit nicht an phönikischen Handel denken darf und jene Helmform ausserdem für Phöniker völlig unbezeugt ist, so dürfte sich hier wieder jene Annahme empfehlen, der wir schon oben Ausdruck verliehen haben. Ein kleiner Stamm aus dem östlichen Mittelmeere, der etruskische, welcher in seiner alten Heimat den Einfluss der troisch-kyprischen und mykenischen Culturentwicklung erfahren hat, kam vermuthlich um 1000 v. Chr. auf dem Seewege nach Mittelitalien und verpflanzte hieher mitten unter die Völker der Halbinsel die Keime einer neuen Cultur, der Villanovastufe oder des ersten Eisenalters. So erklären wir uns hypothetisch, aber in Uebereinstimmung mit den alten Nachrichten über die Herkunft der Etrusker, die evidenten Analogien zwischen älteren ägäischen und jüngeren tyrrhenischen Culturformen. Jener Helmtypus, sowie die gleichzeitige Form des breiten Bronzegürtels mit seinen orientalisirenden Verzierungen (Kreis mit zwei Vogelköpfen, Doppelvogel mit zwei Ständern, Helbig, l. c., Fig. 31), sind also keine italischen Erfindungen, sondern Lehnformen. Dagegen sind die Funde selbst doch wohl als italische Arbeiten

---

[1]) Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. XLVII, Fig. 10.
[2]) Ebenda, S. 439 f., Fig. g. [3]) L. c., Taf. XCVIII, Fig. 10. [4]) L. c., S. 439—442.
[5]) Much, „Atlas", Taf. LXIX, Fig. 10.

anzusprechen, wie man bisher allgemein gethan hat, und das wird auch von der grossen Masse der übrigen in Italien gefundenen Bronzen gelten. Denn in dem Zeitraum von 900—600 v. Chr., d. h. bis zur Blüthezeit des überseeischen Imports haben die Italiker sicherlich das Treiben und Nieten der Bronze zu Gefässen, Helmen, Gürteln u. s. w., sowie das Giessen von Bronzefiguren gründlich gelernt und reichlich geübt, da unmöglich alle untereinander stilverwandten Bronzen Italiens und Mitteleuropas auf phönikischen (oder griechischen) Import zurückgehen können.

Sind die bisher aufgezählten Bronzen schon so roh, dass man sie nicht gut für überseeischen Import halten kann, so gibt es thatsächlich eine Classe noch schlimmerer figuraler Gussarbeiten italischen Fundortes, wozu die hier Fig. 131 mitgetheilte Frauengestalt von Monte Rua (Colli Euganei) im Museum zu Padua gehört. Als Analogien zu diesem „Idol" erscheinen jetzt die von Montelius[1]) publicirten Figuren aus der Umgebung von Ravenna. Sie stellen ebenfalls langbekleidete weibliche Gestalten vor, deren Füsse unterhalb des Gewandsaumes oder aus demselben heraustretend sichtbar sind. Die eine dieser Figuren (l. c., Fig. 9) lässt auch die Brüste erkennen; beiden fehlen die Arme.



Fig. 131. Bronze von Monte Rua, Colli Euganei.

Andererseits können wir auch der im entgegengesetzten Sinne extremen Auffassung S. Reinach's nicht beitreten, welcher jüngst eine Anzahl der oben behandelten Bronzen unter dem Gesichtspunkt einer primitiv-europäischen, weder vom Orient noch von den Einflüssen der classischen (griechisch-römischen) Cultur berührten Kunstthätigkeit betrachtet hat. Gegen Evans, der in dem Goldschmuckstück aus Aegina ganz richtig eines der orientalisirenden Vorbilder unserer altitalischen Kunst erkannte, behauptet Reinach den europäischen Ursprung auch dieses Motivs und rückt zu diesem Zwecke die europäische Bronze um mehrere Jahrhunderte zu hoch hinauf. Denn während Evans den Goldfund von Aegina gegen 800 v. Chr. ansetzt und der Depôtfund von Bologna ans Ende des VII. Jahrhunderts zu setzen ist, stellt Reinach jenen Bronzegusstypus ins IX. Jahrhundert, wonach er freilich älter wäre als das äginetische Schmuckstück. Von den zwei möglichen Ansichten, dass das letztere Vorbild oder Nachahmung des europäischen Typus sei, zieht er die zweite vor, „attendant pour adopter la première, qu'on nous présente des motifs évidemment égyptiens qui, à une époque très ancienne, auraient été imités et stylisés en Italie".[2]) Dieser Bedingung werden wir im Folgenden nach Möglichkeit zu entsprechen suchen.

2. Ostitalien.

Aus Italiens erster Eisenzeit stammen einige rohe Bronzen, welche die nackte Menschenfigur mit Vögelchen besetzt darstellen. Taf. VIII, Fig. 13 aus Villanova[3]) ist das Bruchstück eines jener kleinen bronzenen Toilettegeräthe, welche ich im Archiv für Anthr. XXIII, S. 629 f., zusammengestellt habe. Diese kleinen

[1]) L. c., Taf. XCVI, Fig. 9 und 11. [2]) L'Anthr. VI, S. 556.

[3]) Nach Gozzadini, Intorno ad altre LXXI, tombe del sepolcr. Etr. scop. pr. Bologna, Fig. 5.

kosmetischen Instrumente sind hauptsächlich in Mittel- und Oberitalien, dann in den angrenzenden Alpenländern verbreitet und gehören hier der jüngeren, italisch beeinflussten Hallstattperiode an. Den Griff jenes Stückes bildet eine stehende nackte Frauenfigur mit symmetrisch erhobenen, kugelförmig endigenden Armen. Der Griffring auf dem Haupte des Figürchens ist mit zwei abwärts, die Hüften des letzteren mit zwei aufwärts gekehrten Vögelchen besetzt. Genaueres über die Zeitstellung der einzelnen Fundstücke von Villanova ist nicht bekannt, da ein nach Gräbern geordnetes Fundverzeichniss wohl existiren soll, aber nicht publicirt ist. Doch fand sich ein bis auf die Vögelchen ganz gleiches, vollkommen erhaltenes Toilettegeräth, in welchem wir hier ein Gäbelchen mit zwei ganz kurzen Zacken erkennen, an einer Sanguisugafibel der älteren Gräber des Fondo Arnoaldi,[1]) woraus hervorgeht, dass auch das Bruchstück aus Villanova der Periode Arnoaldi I, d. i. der letzten voretruskischen Stufe der Gräber bei Bologna (etwa 600—500 v. Chr.) angehört. Diese Arnoaldigräber lieferten[2]) auch eine Nadel aus Bronze, welche das Schema jener Menschenfiguren offenbar absichtlich wiedergibt.

Taf. VIII, Fig. 12 aus Falerii[3]) ist ein Bronzegeräth unsicherer Bestimmung, welches der Hauptsache nach aus zwei zusammengefügten, mit Vogelfiguren besetzten Rahmen besteht, in welche je eine menschliche Figur mit ausgestreckten Armen eingefügt ist. Beide sind an den Armen, Knieen und am Leibe mit Vogelpaaren besetzt. Bei einer dieser Figuren scheint noch ein Vogel mitten auf dem Oberleibe zu sitzen. Darüber erscheinen, unnatürlich hoch sitzend, halbkugelige Brüste; diese Figur ist also weiblich. Die Gegenfigur lässt männliche Geschlechtstheile erkennen, so dass wir hier Mann und Weib gepaart sehen. Dies ist schon richtig erkannt von Cozza und Pasqui,[4]) welche in dem Gegenstande auf dem Oberleibe der Frau ein Kind zu erkennen glauben und das ganze Stück einer Pferderüstung zurechnen. Sie zählen dazu auch einen viereckigen Ring mit der Protome eines gehörnten, den Rachen öffnenden Thieres, auf dessen Stirn drei Vögelchen sitzen.[5]) In diesem Grabe fand sich Schmuck und Anderes aus Gold (lavoro granulato) und Silber, dann Buccherogefässe, lauter Gegenstände, welche wir ebenfalls dem VI. Jahrhundert zuschreiben dürfen. Wir werden also auf die Zeit um 600 v. Chr. als diejenige geführt, in welcher jener Typus in Italien Eingang gefunden haben mag.

Von Bedeutung in der hier behandelten Frage sind die unlängst von Brizio[6]) publicirten Funde aus der Nekropole von Novilara bei Pesaro. Im älteren Theil dieses Gräberfeldes (Molaroni) fanden sich trapezförmige, fast rechtwinkelige Bronzeanhängsel,[7]) deren langgestielte Oese einem Menschenkopf auf übermässig langem Halse entspricht, während symmetrische Seitenansätze Arme oder Thierköpfe vorstellen. An den unteren Rändern dieser Blechfiguren sind kleine, ähnlich geformte Anhängsel mittelst Ringen oder

[1]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. XII, Fig. 12. [2]) L. c., Taf. XIII, Fig. 5.
[3]) Nach Not. d. Scavi 1887, Taf. VI, Fig. 6.
[4]) L. c., S. 310. [5]) L. c., Taf. VI, Fig. 4.
[6]) Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895. [7]) L. c., Taf. VIII, Fig. 32, 34.

längeren Kettchen befestigt. Ausserdem erscheinen plastische Bronzeanhängsel in vollkommen deutlicher nackter Menschengestalt,[1]) den einen Arm in die Hüfte gestemmt, den anderen zum Haupte erhoben. Das Geschlecht ist undeutlich, oder es ist überhaupt, und zwar absichtlich, keines angegeben. Der Gestus ist keineswegs gleichgiltig, wir werden ihn an ähnlichen Bildwerken Unteritaliens wiederfinden. Im jüngeren Theil der Nekropole (Servici) zeigt sich derselbe orientalische Einfluss wie in Narce und Vetulonia, wenn auch nur Weniges, ein Paar Figürchen aus grünlicher Glaspasta, S. 278, Fig. 72 f., wirklicher Import sein mag. Die einheimischen italischen Arbeiten zerfallen in Bronze-, Bein- und Thonfiguren. Die ersteren sind zum Theil Griffe kleiner Toilettegeräthe, zum Theil freie Anhängselfiguren. Unter den Grifffiguren gleicht eine (S. 276, Fig. 69) so völlig dem oben beschriebenen Anhängsel aus Villanova, dass man vermuthen darf, beide Stücke seien aus einer Gussform hervorgegangen und nur durch die Ciselirung nachträglich etwas differenzirt worden. Dagegen ist das Stück aus Novilara besser erhalten, es zeigt die ganze Länge und das gabelförmige untere Ende des Nagelputzers, oder wie man das kleine Instrument sonst nennen mag. Sehr häufig erscheint dieselbe nackte weibliche Gestalt mit Kugeln in den symmetrisch halb erhobenen Händen, aber ohne Vogelbesatz auf den Schenkeln und dem Tragringe, in anderen Gräbern dieser Stufe,[2]) regelmässig als Griff solcher Toilettegeräthe. Brizio erkennt darin mit Recht Venus nach phönikischer Conception und erinnert an die mykenische Taubengöttin. Aber auch andere figurale Conceptionen finden sich als Griffe solcher Bronzestängelchen; so Taf. X, Fig. 21 ein sitzender Affe, der den Kopf in die Hände stützt. Brizio, S. 276, verweist auf Analogien aus Narce,[3]) Vetulonia[4]) und Bologna-Arnoaldi,[5]) welche erkennen lassen, dass diese Thierfigur der italischen Kunst jener Zeit nicht fremd war.[6]) Das Aeffchen von Novilara sollte eigentlich die Ellbogen auf die Kniee stützen, und so war es vielleicht auch in der Gussform vorgebildet. Durch Nacharbeiten mit der Feile mag diese Verbindung unterbrochen worden sein. Dieses Geräth ist ein (Ohr-?) Löffelchen.

Zu den von Brizio angeführten Analogien fügen wir noch das Vorkommen von je drei plastischen Affenfiguren gleicher typischer Stellung auf Bronzefibeln aus Venetien. An einem aus der zweiten Gräberschicht von Este stammenden Stück[7]) besteht der Bügel aus drei Pferdefiguren, von welchen nur die mittlere Beine, das heisst in Kopf und Fuss der Fibel ausgehende Stängelchen, jedoch keinen Reiter hat, während auf den beiden anderen beinlose, mit Kegelhelmen bedeckte Reiter sitzen. Die Arme derselben, welche die Zügel halten, sind aus Draht eingesetzt, wie an den gleich zu erwähnenden nackten Frauenfiguren

[1]) L. c., Fig. 28. [2]) Z. B. Brizio, l. c., Taf. XI, Fig. 3.

[3]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, Atlas, Taf. IX, Fig. 20, Bernstein.

[4]) Falchi, l. c., Taf. VII, Fig. 4, Bernstein.

[5]) Gozzadini, l. c., Taf. I, Fig. 1, Taf. VII, Fig. 18, eingepresste Thongefässfigur.

[6]) Affenfigur aus Elfenbein in einem etruskischen Ganggrab zu Corneto, Bull. inst. 1885, S. 215, Anm. 4.

[7]) Not. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 15.

von Novilara. Auf der Croupe jedes der drei Pferdchen kauert ein Affe, was an der Abbildung l. c. zwar nicht ganz deutlich zu erkennen, aber doch ganz zweifellos ist. Hier sind also Affen Begleiter berittener Figuren, ein Zug, der gewiss eine ganz bestimmte Bedeutung hat.[1]) Die zweite Fibel[2]) stammt aus einem Grabe derselben Zeit bei Cologna veneta. Es ist eine Kahnfibel mit langem Fuss ohne Schlussknopf; auf dem Scheitel derselben sitzen nebeneinander, nach dem Fibelfuss gewendet, drei Aeffchen, welche den Kopf auf die Vorderhände und die Ellbogen auf die Kniee stützen. Die Gräberstufe Este II entspricht, wie ich zu zeigen gesucht habe,[3]) der Stufe Benacci II und Arnoaldi I bei Bologna, circa 700—550, oder der älteren Gräberstufe bei Sta. Lucia. Zu ihren kunstgeschichtlich am meisten charakteristischen Typen gehören schlankovale Bronzegürtelschliessen, deren breites Mittelfeld mit echtmykenischen Spiralreihen verziert ist, während Rosetten mit Paaren von Schwanenköpfen die Enden füllen.[4]) Aus Novilara ist ferner l. c., Taf. XIV, Fig. 22, ein Nagelputzer abgebildet, dessen Tragring die typische Schlüsselgriffform zahlreicher verschiedenartiger Anhängsel aus den Arnoaldigräbern bei Bologna zeigt. Vom Griffe selbst ragen paarweise übereinander stehend vier Menschenköpfe (?) vor. Brizio sieht darin zwar nur „quattro pallottoline appaiate“; aber die Abbildung zeigt menschliche Köpfe. Sie stellen vermuthlich dieselben abbreviirten fremden Viergötter vor, die als vier Köpfe auf einem Candelaber aus Vetulonia erscheinen (oben S. 410, Taf. IX, Fig. 19). An dem grossen Schmuckapparat l. c., Taf. XI, Fig. 3, hängt auch ein Toilettegeräth, dessen getheilter Griff mit zwei undeutlichen, nach auswärts sehenden Vogelköpfen verziert zu sein scheint.

Ausser diesen Griffgestalten fanden sich ein Paar freie Bronzefiguren,[5]) nackte Frauen darstellend. Die eine davon (hier Taf. VIII, Fig. 1, 2) trägt einen schmalen Gürtel, legt die Rechte auf die Brust, die Linke auf den Bauch, oberhalb der durch einen Verticalstrich und umherstehende Pünktchen ausgedrückten Rima (dies hat Brizio nicht richtig aufgefasst, wenn er sagt: „con la mano destra accenna a coprirsi il seno, con la sinistra la natura“). Das Haar ist rückwärts zu einer gegen das Ende wieder breiter werdenden langen Flechte zusammengefasst. Auf dem Scheitel befindet sich das kleine Oehr zum Anhängen. Die thierisch rundgebildeten und wegstehenden Ohren sind zur Auf-

---

[1]) In Corneto erscheinen Affen auf ledigen Pferden, Not. Scavi 1896, S. 16 (worüber später). Die drei Pferde erinnern an die oben erwähnten Dreifüsse von Corneto und Vetulonia, auf deren Beinen je drei Pferde oder Reiter (unter den letzteren einmal drei Vögelchen) erscheinen. Auf dem mittleren Pferde der Fibel von Este sitzt ein Vögelchen. Auf einer zweiten, sonst völlig gleichen Fibel von Este (ined.) erscheinen auf den Pferdecroupen statt der Affen Vögelchen. Eine merkwürdige Analogie zu der Reiterfibel von Este mit den hinter den Reitern kauernden Aeffchen bietet der etruskische Thonkrug von Tragliatella (Mon. inst. 1881, Taf. L. M. vgl. oben S. 373), wo hinter einem der Reiter, welche aus der „Truja“ genannten Labyrinthfigur herauszukommen scheinen, ebenfalls ein Affe sitzt. Ueber die Combinationen der Rossesgestalt mit der Vogelfigur und der Affenfigur soll unten in anderem Zusammenhang gehandelt werden.

[2]) L. c., 1896, S. 508, Fig. 1. [3]) Archiv für Anthr. XXIII, S. 581 ff.

[4]) Vgl. Not. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 23 (Este) und 1896, S. 511, Fig. 6 (Cologna veneta).

[5]) Brizio, S. 277 f., Fig. 70, 71.

nahme von Ringelchen durchbohrt. Gesicht und Körper sind ganz roh geformt, die Hände flach und gross. Die zweite Statuette (hier Taf. VIII, Fig. 3, 4) ist noch roher; die verkrümmten Arme sind aus Draht separat gebildet und nachträglich in Ausbohrungen am Rumpfe eingesetzt. Sie zeigen nicht mehr genau die ursprüngliche Haltung, die aber wohl ganz ähnlich war wie bei der ersten Figur. Gürtel und Haare fehlen; auf dem Haupte trägt die Figur eine Vase mit Fuss und Halskehle, durch welche letztere der Anhängering gezogen ist.

Aus Bein sind mehrere handförmige Anhängsel[1]) und ein Fisch.[2]) Der Fisch kommt, aus Bernstein geschnitzt, auch in orientalisirenden Gräberschichten Vetulonias vor[3]) und ist wohl als ein phönikisches Symbol anzusehen; ebenso die offene Hand, welche, häufig auch aus Bronze geformt, in gleichzeitigen Culturschichten Italiens sehr gemein ist.[4]) Sie findet sich unter Anderem in den Gräbern Arnoaldi-Bologna,[5]) Este, Predelle bei Gozzo, in der Terramararegion bei Corropoli (Mus. preist. Rom), dann im Alpengebiet, zu Sta. Lucia im Küstenland und Rudolfswerth in Krain.[6])

Unter den Thonsachen befinden sich ein Gefäss in Gestalt eines vierfüssigen gehörnten Thieres mit geometrischer Graffitoverzierung und hohem Henkel[7]) und ein Doppelgefäss, dessen Henkel eine Pferdefigur bildet.[8]) Diesen beiden Stücken Aehnliches bietet auch die Villanovagruppe. Ein kugeliges Thongefäss mit geometrischer Verzierung und drei röhrenförmigen Mündungen[9]) hat als Henkel eine nackte Frauenfigur, die mit ihren Händen zwei der Mündungen fasst. Kopf und rechter Arm fehlen. Rückwärts sieht man eine lange Haarflechte und den (doppelten) Gürtel, vorne ein doppeltes Halsband und die Kennzeichen des Geschlechtes. Die Bildung ist vollkommen gleich den oben beschriebenen Bronzefiguren. Auch Orsi[10]) erkennt in diesen zweifellos localen Arbeiten eine Nachahmung der bronzenen Astartefiguren, scheint jedoch hinsichtlich der letzteren im Irrthum zu sein, wenn er in ihnen lieber Gegenstände directer phönikischer Einfuhr als locale Nachbildungen sehen will.

Ein Analogon zu dem von einer nackten Frauenfigur gebildeten Thongefässhenkel aus diesem Gräberfelde stammt aus der Nekropole von Lavatojo bei Verucchio (Umgebung von Rimini, Prov. Forlì). In einer dieser hoch alterthümlichen tombe a pozzo war das Ossuar bedeckt mit einer Schale, deren Henkel in äusserst roher Gestaltung eine Frau darstellt;[11]) dieselbe ist nackt, legt die Linke auf die Brust, die Rechte auf den Unterleib, hat um den Hals ein aus zwei Reihen schräger Kerbstrichlein bestehendes Halsband und an den Kopfrändern, welche die Ohren bedeuten, zwei Durchbohrungen, in welchen Bronzeringe eingehängt waren. Mit Recht sagt Brizio l. c.: „Questa rozza figurina sembra imitazione e riproduzione plastica degli idoletti in bronzo, che il commercio importava sulle coste dell' Adriatico.“ Er verweist auch auf ein

[1]) Eines davon Taf. XIV, Fig. 18. [2]) L. c., Fig. 20.
[3]) Falchi, l. c., Taf. VII, Fig. 4. [4]) Brizio, l. c., S. 275.
[5]) Gozzadini, l. c., Taf. X, Fig. 11. [6]) Archiv für Anthr. XXIII, S. 628, 630 f.
[7]) L. c., Taf. XI, Fig. 25. [8]) S. 207, Fig. 46.
[9]) L. c., Taf. XIII, Fig. 10, vgl. 15, hier Taf. VIII, Fig. 5—7.
[10]) Centr.-Bl. für Anthr. I, 1896, S. 101. [11]) Brizio, Not. d. Scavi 1894, S. 299, Fig. 7.

Bronzefigürchen aus Spadarolo bei Rimini, welches er ebenda Fig. 8[1]) abbildet. Dieses stellt ebenfalls eine stehende nackte Frau vor, deren Augen und Brüste durch zwei Paare eingravirter Kreise mit Centralpunkten ausgedrückt sind. Auf dem Scheitel befindet sich eine Oese zum Anhängen der Figur als Amulet; auch die Ohren sind ösenförmig gestaltet, ebenso die Arme. Die linke Hand liegt unter den Brüsten, die rechte etwa in der Nabelgegend auf dem Leib. Die Gräber von Spadarolo können wegen der Identität anderer Funde nicht jünger, aber auch wohl nicht viel älter sein, als der Depôtfund von San Francesco, welcher der Zeit um 600 angehört. Jenes Figürchen wird also wohl keines der auf Seewegen importirten idoletti sein, sondern locales Fabricat. Die Gräber von Lavatojo fallen dagegen nach Montelius[2]) wegen der Fibelformen und anderer Bronzetypen in eine etwas ältere Zeit als die meisten Benaccigräber. Das Eisen ist dort noch sehr selten. So früh haben also die Italiker an der Ostküste schon begonnen, typische fremde Erzeugnisse in Thon nachzubilden.

Zu den Bronzen, welche man in diesem Gebiete in Thon nachbildete, gehört auch der schon oben (S. 418) erwähnte typische Helm mit hemisphärischer Haube und hohem dreieckigem Kamme, wie er in Originalstücken aus der ältesten Nekropole von Corneto-Tarquinia[3]) bekannt ist. Er diente in einem der Gräber von Lavatojo[4]) wahrscheinlich als Deckel eines Ossuars, in welcher Verwendung thönerner Helmimitationen auch sonst bezeugt sind.[5]) Brizio erkennt darin einen Beweis, dass nicht nur die am tyrrhenischen Meere, sondern auch die an der Adria wohnenden Italiker jenen Helmtypus, der ein hervorragendes Product der alten Schmiedetechnik darstellt, besessen haben. Man wird vermuthen dürfen, dass dieser Typus, der sich in einer mykenischen Darstellung wiederfindet (worüber oben S. 418), in beiden Gebieten des gleichen ausländischen Ursprungs ist, aber von den Italikern sehr früh übernommen wurde.

Die Zeit der Gräber von Servici hat Orsi, wie wir glauben, falsch beurtheilt, wenn er diese in das IX.—VII. Jahrhundert hinaufrückt. Nach aller Wahrscheinlichkeit stammen sie aus der letzten Zeit vor der Ausbreitung der etruskischen Herrschaft in Oberitalien (Periode Arnoaldi bei Bologna, höchstens 700—500 v. Chr.). Typische Formen sind z. B. die bronzenen Helmhauben mit ringsumlaufenden Krempen, wie in Watsch und anderen alpinen Fundorten, einschneidige eiserne Hiebwaffen mit leicht abwärts gekrümmter Klinge, zu welcher der Griff einen stumpfen Winkel bildet,[6]) ferner: Kahnfibeln mit seitlichen Bügelecken, langem Fuss und Schlussknopf, sowie Schlangenfibeln mit doppeltem Hörnchen, also im Ganzen keineswegs sehr alte Formen, die wir im Norden dem V. Jahrhundert zurechnen. In Italien können sie höchstens

[1]) Auch bei Montelius, Civ. prim. I, S. 445, Fig. o. [2]) Civ. prim. I, S. 441.

[3]) Not. d. Scavi 1881, Taf. V, Fig. 18, 23.

[4]) Brizio, l. c., S. 307, Fig. 16; Montelius, l. c., S. 439, Fig. g.

[5]) Not. d. Scavi, l. c., Fig. 18; Zeitschrift für Ethn. 1890, S. 114.

[6]) Solche Schwerter erscheinen in griechischen Vasenbildern des V. Jahrhunderts und gleichzeitig als Originalstücke in mitteleuropäischen Gräbern: Hallstatt, St. Michael u. s.

um ein Jahrhundert älter sein. Unter den Bronzegefässen sind weitgerippte Cisten mit beweglichen Henkeln, welche auf dieselbe Zeit hinweisen.

Die Zeitstellung der Gräber von Servici ist von besonderem Belang wegen der dort gefundenen Stelen mit Inschriften oder bildlichen Darstellungen, sowie Ornamenten „mykenischen" Charakters. Auch die Bildwerke dieser Grabsteine haben ihre nächsten, wenn auch raren Analogien unter den Funden auf dem Grundstück Arnoaldi bei Bologna, wo ganz ähnliche rohe figürliche Steinzeichnungen vorkommen. Diese picentische Gruppe dürfte also um 600 v. Chr. geblüht haben. Wenn sie nun ornamentale und figurale Motive enthält, dergleichen die Ostküste Griechenlands schon in mykenischer Zeit besessen, wie die verbundenen Spiralreihen der Grabstelen und die nackte, mit Vogelfiguren besetzte Göttin, so können diese Elemente hier nicht an die rasch fortschreitende griechische, sondern nur an die stabile orientalische Cultur angeknüpft werden. Nicht griechischer, sondern phönikischer Verkehr hat diese Typen an der Ostküste Italiens in Umlauf gesetzt; denn der griechische Handel hatte um diese Zeit schon ganz Anderes zu bieten als das alterthümliche Spiralmuster und die Vorbilder jener nackten Götterfiguren aus Thon und Bronze.

v. Duhn urtheilt[1]) über die Nekropolen von Novilara, Numana, Ancona, Monteroberto, Osimo, Tolentino u. s. w., indem er namentlich auf die alterthümliche brandlose Bestattung und die zugehörigen Hüttenwohnungen Gewicht legt, wie folgt: „Was diese picentische Gruppe besonders interessant macht, ist Zweierlei: erstens die lange Dauer dieser bis ins V., ja IV. Jahrhundert fortgesetzten uralten und voritalischen Wohn- und Begräbnissweise;[2]) alsdann sind hochmerkwürdig einige erhaltene Grabstelen, deren Spiralornamentik auf der einen Seite, eingeritzte Darstellungen von Schiffskämpfen auf der andern, lehrreiche Beispiele sind von der ungestörten Fortdauer mykenischer Kunstprincipien in diesen Gegenden." Auf diese Werke mykenisirender Zeichnung werden wir im nächsten Buche zurückkommen. Da die auf zwei Grabstelen erhaltenen Inschriften bis jetzt noch völlig unverständlich und weder italisch, noch etruskisch sind, so meint v. Duhn, dass die Sprachforscher vielleicht gut daran thun würden, das Wenige, was wir vom Ligurischen wissen, heranzuziehen. Er hält nämlich die in zusammengekauerter Seitenlage beigesetzten Leichen solcher Skeletgräbergruppen, welche zu Hüttenwohnungen gehören, für Zeichen ligurischer Besiedlung. Dieser Bestattungsmodus war aber in älterer, neolithischer und äneolithischer Zeit nicht nur in Ober- und Mittelitalien, wo etwa einst Ligurer gesessen haben können, sondern auch weiter im Nordosten üblich, und mit gleichem Rechte könnte man wegen der „liegenden Hocker" von Lengyel (oben S. 271, 298) die Skelete von Novilara für Ueberreste von Illyriern halten. Das Wesentliche ist die Alterthümlichkeit dieser Bestattungsform; eine ethnische Stellung ist dadurch nicht ausgesprochen.

---

[1]) L. c., S. 34.

[2]) „So fand man z. B. bei Serrapetrona in derselben Gräberschichte Steinwerkzeuge, Muschelschalen und Eisenwaffen (Bull. pal. Ital. 1888, S. 44—46); nur aus der etwas isolirten Lage dieser Berglandschaft ist das erklärlich."

Schon Helbig[1]) sah in Picenum das Beispiel einer in der Cultur zurückgebliebenen Landschaft im Osten des Apennin und schrieb unter Anderem die unclassische Neigung für den Bernsteinschmuck der geringeren Stärke des griechischen Einflusses zu. Gamurrini und Brizio[2]) unterscheiden hier zwei Stufen, die von Novilara-Molaroni mit Kahn-, Schlangen- und Thierfibeln, Nagelputzern u. dgl. aus dem VI. Jahrhundert, und die von Numana bei Ancona (Fondo Marchetti) mit Certosafibeln und griechischen Thonschalen freien Stils aus dem IV.—III. Jahrhundert (Einiges auch älter). Auch in Numana fanden sich Grabstelen von der Form trapezförmiger Platten wie in Novilara-Servici.[3]) Diese ostitalisch-adriatische Gruppe geht in Krain (St. Michael), Küstencroatien (Prozor) und Bosnien (Jezerine) in die La Tène-Cultur über und nicht einmal in die Früh-La Tène-Stufe, sondern in die Zeit der mittleren Formen dieser Periode (circa 300—150 v. Chr.).[4])

Wenn aber auch griechischer Verkehr auf der Adria die picentische Culturgruppe erst spät beeinflusste, so scheint doch schon in älterer Zeit Unteritalien an dieser Entwicklung betheiligt. Schon in den Gräbern von Molaroni erscheint ein apulischer Becher und ein paar messapische Gefässe mit streng geometrischer Decoration (nach Orsi aus dem VIII. Jahrhundert [?]), und die Bronzen zeigen eine Mischung von Typen der Villanovagruppe mit solchen, welche bestimmt anderer, wohl unteritalischer Herkunft sind und an den Nordostgestaden der Adria, sowie im dinarischen Binnenlande ein langes Nachleben gefunden haben. Der Unterschied der Bestattungsweise (ausschliesslich Skeletgräber) verräth ein anderes Volk als in Umbrien. Vielleicht waren die Träger dieser Culturgruppe mit den illyrischen Messapiern und den Bewohnern der Gegenküste durch Stammverwandtschaft verknüpft, welche den Austausch der Culturgüter erleichterte. Orsi führt den besonderen Charakter der picentischen Gruppe auf drei verschiedene Culturströmungen zurück: eine nordwestliche (umbrische), eine südliche (messapisch-griechische, welche bis nach Istrien hinaufreichte und Thongefässe, sowie vielleicht auch Fibelformen vermittelte) und eine überseeische (phönikische, vielleicht auch archaisch-griechische [?], welche Astartefiguren, Glasperlen u. dgl. brachte). Mit grösserer Sicherheit dürfte sich die Genesis der picentischen Gruppe der ersten Eisenzeit, wie sie in Offida, Cupra marittima, Carpineto, Numana, Novilara u. s. w. zu erkennen ist, erst nach weiteren Entdeckungen bestimmen lassen. Sollte indess nicht der südliche und der überseeische Culturstrom zusammenfallen in einen solchen, der auf Seewegen Unteritalien erreichte und sich dann weiterhin an der Adria, zu Lande oder im Nahverkehr zwischen seefahrenden europäischen Stämmen, verbreitete?

3. Unteritalien.

Wir setzen die Durchwanderung der Halbinsel fort, und indem wir Umschau halten, wo sich etwa Aehnliches, wie die Bronzen von Novilara, Bologna,

[1]) Das Hom. Epos[2], S. 42 f. [2]) Not. d. Scavi 1892, S. 14, 224. [3]) Not. d. Scavi 1891, S. 116.
[4]) Vgl. das reiche Grab von San Ginesio, Not. d. Scavi 1886, Taf. I, S. 39—48, nach Silveri-Gentiloni ein Ergebniss des tarentinischen Handels an der Ostküste Italiens.

Vetulonia in Culturschichten gleichen Alters findet, gelangen wir nach Unteritalien. Der ältere Theil der Nekropole von Suessula bei Cancello enthielt in Gräbern aus dem VI. Jahrhundert smaltene Idole und Skarabäen ägyptischen Stils. Aus diesen Gräbern stammt ein mit zwei Vogelköpfen besetztes, oben gitterförmig durchbrochenes Dreieckanhängsel.[1]) Die gitterförmige Durchbrechung erinnert an das Gittermuster des sehr ähnlichen Symbols auf einem punischen Skarabäus aus Sardinien (hier Taf. X, Fig. 6).[2]) Aus denselben Gräbern stammt ferner eine alterthümliche gestreckte Fibel,[3]) auf deren Bügel als plastischer Aufsatz eine auf zwei gekuppelten Vogelprotomen stehende menschliche Figur erscheint, welche die eine Hand zu dem mit Ohrringen geschmückten Haupte erhebt, die andere in die Hüfte stützt. Das Gesicht ist fratzenhaft gebildet und scheint die Zunge herauszustrecken; das Geschlecht ist nicht angegeben. Das Schema der Figur ist das der oben citirten Bronze von Novilara-Molaroni; die fratzenhafte Gesichtsbildung mit herausgestreckter Zunge erinnert an Besfiguren, wie sie um diese Zeit in Italien ziemlich starke Verbreitung gefunden haben. Die Arbeit ist aber wohl italisch.

Aus Unteritalien kennt man ferner eine Gruppe eigenthümlicher Bronzearbeiten, welche bisher wenig oder mindestens nicht genügend beachtet worden sind. Ein Theil derselben ist besprochen und publicirt von Kemble in einem Aufsatze „On some remarkable sepulchral objects from Italy, Styria and Mecklenburg“.[4]) Ein Grabfund aus Campanien[5]) enthielt besonders merkwürdige Dinge und bestand nach Kemble aus folgenden Stücken:

1. Ein grosses, seiner Hauptgestalt nach kegelstutzförmiges Bronzegeräth,[6]) gebildet aus zwei horizontalen, durch vier gedrehte, mit Granatäpfeln geschmückte Säulen verbundenen, kreisförmigen Platten. In der Mitte der unteren Platte steht ein Rinderpaar mit Joch und Deichsel, vor und hinter demselben, nach der Mitte gewendet, je eine thierköpfige androgyne[7]) Menschenfigur, rechts und links, nahe dem Rande, zwei grosse durchbrochene Dreiecksanhängsel mit Tragring und je zwei Vogelköpfen (vollkommen gleich dem Taf. IX, Fig. 4 abgebildeten Anhängsel von Suessula), vor jedem derselben, nach innen gekehrt, je zwei thierköpfige Menschenfiguren ohne Geschlechtsandeutung auf doppelten Vogelprotomen, einen Arm zum Kopfe erhoben, den andern in die Hüfte gestemmt, mit Ohrringen und Ringen am Hinterkopf (gleich dem Taf. IX, Fig. 5 abgebildeten Fibelaufsatz von Suessula). Die Vogelprotomen tragen Ringe in den Schnäbeln. Am Rande stehen abwechselnd zehn

---

[1]) Röm. Mitth. II, 1887, S. 250, Fig. 19, Nr. 18, hier Taf. IX, Fig. 4.

[2]) Perrot-Chipiez, III, S. 656, Fig. 464.

[3]) Ad arco di violino, Röm. Mitth., l. c., Nr. 5, hier Taf. IX, Fig. 5.

[4]) Archaeologia, Bd. XXXVI und Hor. fer., S. 233.

[5]) So nach Payne Knight (bei Kemble, Hor. fer., S. 243, 247), der ihn erwarb, und aus dessen Besitz er in das British Museum überging. Der Genannte glaubte auch das Jahr und den Ort des Fundes angeben zu können, hatte sie aber nicht gegenwärtig und liess daher in seiner handschriftlichen Notiz die Stellen für diese beiden Daten leer.

[6]) Hor. fer. XXXIV, 1, hier Taf. IX, Fig. 7.

[7]) So nach der Beschreibung Kemble's. In der Abbildung ist der Phallus unterdrückt.

auswärts gekehrte Vögelchen mit Ringen in den Schnäbeln und zehn Granatäpfel. Die Stäbe, mit welchen die Vögelchen am Plattenrande festgezapft sind, laufen unter demselben in Drahtspiralscheiben aus. Ebensolche Vögelchen umgeben im Kreise die obere Platte, deren Mitte ein grösserer gehörnter Vogel einnimmt.

Dieses Stück wurde kürzlich wieder abgebildet, aber nicht weiter behandelt von S. Reinach.[1]) Nach dem Zusammenhang, in welchen Reinach dasselbe bringt, hält er es für ein Product europäischer Plastik „avant les influences gréco-romaines". Er nennt es kurz: „un objet extraordinaire, découvert, assure-t-on, dans l'Italie centrale (?), et qui pourrait bien être le produit d'une restauration audacieuse, due à quelque ‚pasticciatore' napolitain". Doch meint er: „les éléments sont certainement antiques". Was den Verdacht einer modernen Zusammenstoppelung betrifft, so könnte eine Nachprüfung des Originals darüber vielleicht Klarheit bringen. Indessen ist es auch wohl möglich, dass Objecte, welche ursprünglich nicht für diesen Zusammenhang geschaffen wurden, schon in alter Zeit zu dieser seltsamen Composition vereinigt wurden. Zunächst erwecken die beiden so unlogisch mit ihrer Basis aufgestellten Anhängselfiguren die Vermuthung, dass sie ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet seien. Aber auch die auf gekuppelten Vogelprotomen stehenden Dämonenfiguren haben, wie erwähnt, kleine Ringe im Hinterhaupt, sind also vielleicht ebenfalls ursprünglich als Anhängsel gedacht. Allein diese Erscheinung wiederholt sich (in Gestalt von Oesen am Hinterkopf, die Ringe sind nicht immer erhalten) bei den Figuren mehrerer ähnlicher Plattenwerke, unter Anderem bei einigen kleineren Gestalten des bekannten Plattenwagens, der bei Strettweg in Steiermark in einem Tumulus ausgegraben wurde (Taf. VIII, Fig. 14). Vielleicht sind also schon in alter Zeit verschiedene Hände — solche, welche die Figuren zu beliebigem Gebrauche herstellten, und andere, welche sie in bestimmte Verbindungen brachten — an der Entstehung derartiger Werke betheiligt gewesen. Bei dieser Möglichkeit erscheint es noch misslicher, in den Gehalt solcher Arbeiten eindringen zu wollen. Dennoch soll dies hier versucht werden.

Das beschriebene Bildwerk besteht zunächst aus zwei übereinander geordneten Figurenkreisen, und es liegt nahe, hierin nach der Analogie orientalischer Darstellungen einen Götterkreis des Himmels und einen solchen der Erde oder der Unterwelt zu erblicken. Dem entspricht auch die Bildung der Gestalten in diesen getrennten Sphären. Im Centrum der Oberplatte erscheint jener gehörnte Vogel, der auch sonst in italischen Bronzebildwerken der ersten Eisenzeit namentlich in Wagengebilden vorkommt. Er ist umgeben von einem Kreise gewöhnlicher Vogelfiguren. Durch Grösse, centrale Stellung und Hörnerpaar ist die Mittelfigur als Herrscherin im Reiche dieser Flügelwesen bezeichnet. Gemeint ist also wohl dieselbe Gottheit, die sonst als Frau gebildet und mit Vogelfiguren besetzt oder in geometrischer Abkürzung von Vogelprotomen flankirt ist. Hier ist ihr die Vogelfigur substituirt, und als besonderes Abzeichen trägt sie das Merkmal der ägyptischen Himmelskönigin Isis, welche ja mit

[1]) L'Anthr. VII, 1896, S. 188, Fig. 441.

Kuhhörnern, kuhköpfig oder ganz als Kuh dargestellt wurde. Isis ist nach ägyptischer Vorstellung die grosse Himmelskuh, welche der löwenköpfige Luftgott mit seinen Armen oder mit vier an den Enden der Erde aufgerichteten Pfählen stützt (vgl. die vier Säulen des campanischen Plattenwerkes). Doch erscheinen in der Osirissage Isis und Nephthys oft auch als zwei schützende Vögel, welche den Knaben Horus in ihrem Neste aufziehen.[1]) Die Verpflanzung einer kuhköpfigen oder kuhhörnigen Himmelsgottheit auf europäischen Boden kann natürlich nicht den Aegyptern, sondern nur den Phönikern zugeschrieben werden. Diese erhielten durch Verschmelzung ihrer Astarte mit der Isisgestalt in Folge der Abhängigkeit ihrer religiösen Kunst von Aegypten ebenfalls eine mit Kuhhörnern gekrönte Himmelskönigin und brachten dieselbe nach Westen, nach Unteritalien. Das Thierattribut der Astarte ist aber nicht die Kuh, sondern der Vogel, und so konnte durch Substitution des letzteren unter Beibehaltung des typischen Kopfschmuckes ein gehörnter Vogel entstehen. So lange diese Mischfigur nicht im Orient nachgewiesen ist, kann sie als europäische Conception gelten, obwohl die originelle alteuropäische Kunst sonst nicht zur Bildung solcher Fabelwesen neigt und dieselben stets dem Orient entlehnte.

In den Figuren der Unterplatte scheint Alles auf Erde und Unterwelt hinzudeuten. Ohne dem Ausdruck eigener subjectiver Auffassung ein bestimmendes Gewicht beizulegen, dürfen wir das gejochte Rinderpaar auf den Ackerbau und die Segnungen des Himmels beziehen. Die androgynen Figuren sollen vielleicht üppige Fruchtbarkeit anzeigen. So werden sie gewöhnlich aufgefasst, und das mag auch als secundäre Erklärung solcher Kunstgebilde späterhin befriedigt haben. Ursprünglich entstanden sie aber wohl durch naive Verschmelzung einer älteren weiblichen mit einer jüngeren männlichen Gottheit, wobei dem Körper der ersteren einfach männliche Geschlechtszeichen angefügt wurden. So entstand die erste polytheistische Gestalt, die sich dem Orient wegen der dort herrschenden Neigung für die weiblichen Reize unreifer männlicher Körper besonders empfehlen mochte. Die beiden Anhängsel sind Cultsymbole, irdische Darstellungen der grossen Himmelskönigin. Die geschlechtlosen, mit drohend erhobenem Arm auf doppelten Vogelprotomen stehenden Viergötter mit ihren Fratzen- oder Thiergesichtern mahnen an die phönikischen Kabiren. Eine solche Gestalt fand sich auf einer Fibel von Suessula (Taf. IX, Fig. 5) mit herausgestreckter Zunge, also mit einer Besfratze. Die Beziehungen zwischen Bes und den Kabiren sind bekannt. Die gekuppelten Vogelprotomen, auf welchen jene Bronzefiguren stehen, bedeuten wohl Schiffe, was gut für die Kabiren passen würde; denn diese galten als Erfinder der Schiffahrt und wurden nach Herodot auf den Schiffen der Phöniker stehend abgebildet.

Es scheint, dass diese Dämonen, ob sie nun die Kabiren oder Bes, viermal genommen, vorstellen sollen, Unterweltsgottheiten, Todtenschiffer bedeuten. Auch Bes spielt in seiner Heimat die Rolle eines Unterweltsgottes und erscheint im 145. Capitel des Todtenbuches als „Wächter des zwanzigsten Pylons". Auf der

---

[1]) Ed. Meyer in Roscher's Mythol. Lexikon II, Sp. 362.

von Clermont-Ganneau[1]) publicirten Bronzereliefplatte aus Hama in Nordsyrien ist in vier Zonen Himmelszelt, Luftraum, Erde und Unterwelt dargestellt. In der obersten erscheinen uranische und andere Göttersymbole, in der zweiten eine Reihe löwenköpfiger Dämonen mit je einem gesenkten und einem erhobenen Arm, ein assyrischer Typus, der durch phönikische Vermittlung bis nach Italien gelangt ist. Zwei solche Dämonen stehen gegeneinander gekehrt wie in anderen assyrischen Reliefs auch in der dritten Reihe, welche weiterhin einen aufgebahrten Todten und dessen Schutzgeister zeigt. Zuletzt ist die Unterwelt dargestellt. Der Unterweltfluss ist durch schwimmende Fische bezeichnet. Rechts ist das Unterweltparadies mit Bäumen und Todtenopfern, links der Pförtner der Unterwelt, eine Art Höllenhund zu erkennen, welcher die Schrecken des Eintrittes ins Todtenreich versinnlicht. (Ein grösseres Bild desselben geschuppten vierflügeligen Unthiers mit Löwenleib und Vogelkrallen füllt auch die Rückseite der Platte und beherrscht die Vorderseite mit seinem überragenden Fratzengesicht.) Die an beiden Enden thierköpfige Todtenbarke bewegt sich von links nach rechts. In derselben kniet auf einem zusammengekauerten Pferde, den einen Fuss aufgesetzt, eine halb menschliche, halb thierische Gestalt als Todtenschiffer (s. Fig. 132). Sie hat beide Arme gleichmässig erhoben und hält Schlangen in den Händen. Auf dem thierischen Kopfe sitzt der Federschmuck des Bes. Ein bestimmtes Geschlechtszeichen fehlt. Nach Clermont-Ganneau und Perrot wäre die Figur weiblich. Unter den Armen erscheinen zwei anspringende kleine Löwen (nach den eben Genannten saugend an den Brüsten der Mischfigur), zwischen den Beinen noch eine undeutliche Thiergestalt (in der nebenstehenden Figur der Undeutlichkeit halber nicht wiedergegeben). Manches erinnert hier an den ägyptischen Bes, die griechischen Gorgonen und etruskische Todesdämonen.[2]) So das Knieen auf einem



Fig. 132. Todtenschiffer auf einer Bronzereliefplatte aus Nordsyrien.

[1]) L'Enfer Assyrien, Rev. arch. XXXVIII, Taf. XXV = Perrot-Chipiez, II, S. 364, Fig. 162.

[2]) Vielleicht gehen auch einige Züge des etruskisch-griechischen Hades „Eita" auf den Einfluss phönikischer Unterweltsgötter zurück. So erscheint dieser Herrscher im Todtenreiche in dem Wandgemälde eines Grabes zu Orvieto, Conestabile pitture murali, Taf. XI, mit Namensbeischrift neben Persephone (Phersipnai) thronend, auf dem Kopf als Kappe ein Löwenhaupt, in der Hand eine von einer Schlange umwundene Lanze tragend, d. h. wenn wir den Schleier der griechischen Veredlungen hinwegziehen, löwenköpfig und eine Schlange haltend. Auch in der tomba del Orco zu Corneto trägt Hades die von der Schlange umwundene Lanze und als Hauptbedeckung einen Thierkopf, welchen Helbig (Annali 1870, S. 67) für eine Wolfskappe erklärt.

Dieselben orientalisirenden Züge finden sich an der Gestalt des griechischen Herakles: die Löwenkappe auf dem Haupt, das Schlangenhalten (umgedeutet in dem bekannten Mythus vom Erwürgen der Schlangen in der Wiege) und das Stehen auf einem Schiffe, letzteres in dem uralten Cultbild zu Erythrae in Jonien (nach Pausanias, VII, 5, 3). Dieses Bild zeigte nach Pausanias keine Aehnlichkeit mit altgriechischen Werken, sondern „so gewiss als irgend eines

Beine,[1]) das Halten von Schlangen, die zwischen den Extremitäten und unter den Füssen erscheinenden Thierfiguren (bei Bes, vgl. aber auch die Meduse der selinuntischen Tempelmetope). Dagegen ist das Antlitz der assyrischen Figur im Profil dargestellt. Wenn die Griechen ihr Gorgoneion der Besfratze nachgebildet haben,[2]) so hat ihnen, wie bei der Sphinx, eine weibliche Form dieser sonst männlichen Gottheit vorgeschwebt. Eine solche Form ist denn auch in echt orientalischen Bildwerken bezeugt.[3]) Dass solche Figuren in Italien Eingang fanden, zeigten die Ausgrabungen in Vulci.[4])

Einem in Kunst und Religion so vorwiegend receptiven Volk, wie es die Phöniker waren, scheint neben der Schaffung androgyner Figuren auch die Bildung solcher Göttergruppen zu entsprechen: die Vermehrung fertig ausgeprägter fremder Göttergestalten wie des echt ägyptischen Bes (der in seiner Heimat als weibliches Seitenstück die Nilpferdgöttin hat), zu Paaren, Doppelpaaren u. s. w., wovon die Hälfte, wie es bei den Kabiren der Fall zu sein scheint, männlichen, die Hälfte weiblichen Geschlechtes ist. Die Geschlechtlosigkeit der thierköpfigen, auf Schiffen stehenden Bronzefiguren des campanischen Plattenwerkes, welche ebensowohl für weiblich als für männlich gelten können, ist vielleicht ein anderer Ausdruck derselben Parität. Diese vier dämonischen Gestalten weisen also ebenfalls nach keinem anderen als dem phönikischen Culturkreise hin.

Das Eindringen der ägypto-phönikischen Kabiren in Italien erweckt die Vermuthung, dass sie dort wie in Griechenland mit irgend welchen einheimischen Gottheiten identificirt wurden. Aus den Nachrichten über die griechischen Kabiren glaubt Bloch[5]) folgendes Bild gestalten zu können. „Phönikische Seefahrer brachten den Cult zweier Gottheiten, Vater und Sohn, nach Westen zu den griechischen Inseln. Es fiel den glücklichen Seefahrern nicht schwer, für diese Schutzgeister, deren fratzenhafte Bilder ihre Schiffe schmückten, Proselyten zu machen, zumal die Bewohner der von ihnen zunächst berührten Inseln auf die Seefahrt angewiesen waren und im Vergleich zu den anderen Griechen auf einer weniger entwickelten Culturstufe standen. Gleichwohl war bei dem

den ägyptischen Stil". Es kam auf einem hölzernen Floss von Tyrus in Phönikien hergeschwommen, d. h. es stellte einen phönikischen Gott, wohl den Melkart dar. Die Erzählung von der Aufnahme dieses Bildes lässt durchblicken, dass letztere vor der jonischen Colonisation des Ostens geschehen sei, denn es heisst, dass nur die thrakischen Weiber, welche als Sclavinnen oder Freie um und in Erythrae lebten, dieses Heiligthum betreten durften, nicht aber die griechischen Frauen.

[1]) Bei den oben genannten Figuren, aber auch bei der kleinen Figur, die als Krönung eines complicirten Beskopfschmuckes der Metternichstele, Lanzoni, Dizionario di mitologia egizia, Taf. LXXXI, ebenfalls mit erhobenen Armen auf einer Art Doppelschlange erscheint.

[2]) Stix, De Gorgone, S. 96.

[3]) Stix, l. c., Taf. III, Fig. 1, Glasstatuette des Louvre; Lanzoni, l. c., S. 208, Taf. LXXV, Fig. 5, Kalksteinstatuette des Turiner Museums; Heuzey, Cat. fig. ant. Louvre I, S. 82, Anm. 1, alexandrinische Terracotte des British Museum.

[4]) Micali, Mon. ined., Taf. L, Fig. 4 (ein paar Schreckgestalten mit Federkronen als Gruppe, die eine weiblich, die andere männlich, beide legen je eine Hand ans Haupt). Daselbst zwei Einzelfiguren, Fig. 2 männlich, Fig. 3 weiblich, beide mit auf die Kniee gelegten Händen und herausgestreckten Zungen, vgl. Taf. LI.

[5]) In Roscher's Mythol. Lexikon II, Sp. 2523 ff.

Widerstand der griechischen Orthodoxie Zweierlei nothwendig: die fremden Götter mussten zu den ansässigen in Beziehung gesetzt oder sogar mit ihnen identificirt werden, und der neue Cult musste zur Mysterienform seine Zuflucht nehmen. Der letztere Umstand beförderte seine Annäherung an den echt griechischen vorhandenen Mysteriencultus, den der chthonischen Götter." Hier sind die Kabiren als reine Fremdlinge aufgefasst. Wenn sie aber in Lykien, Kypros, Phönikien und Aegypten als Vier- und Achtgötterkreis gleicher oder zur Hälfte männlicher, zur Hälfte weiblicher Gestalten auftreten, während sie in Griechenland oft nur eine Zweiheit von Vater und Sohn oder älterem und jüngerem Bruder bilden, so ist vielleicht eben dies die specifisch griechische Auffassung. Sie ist wenigstens primitiver und lässt eine noch rein genealogische Cult- und Glaubensschichte durchblicken, während die Coordination von vier oder acht Gestalten, welche mit Stürmen und Seegefahren zusammenhängen, auf einem höheren geographisch-meteorologischen Mythus zu beruhen scheint, wie er sich im alten Orient häufig findet.

K. O. Müller hat[1]) die Frage behandelt, ob die Gottheiten der „tyrrhenischen Pelasger" von Lemnos und Samothrake, Kadmos und die Kabiren, auch in Etrurien verehrt wurden. Er findet aber nirgends eine bestimmte Nachricht, dass man in einer einzelnen Stadt Etruriens Kabiren verehrt hätte. Dagegen sind Angaben vorhanden, welche einen solchen Cult im Allgemeinen für die italischen Tyrrhener bezeugen. Diese senden nach Myrsilos von Lesbos[2]) einen Menschenzehnt aus, der dem Zeus, dem Apollo und den Kabiren geweiht ist. Nach Dionysius von Halikarnass[3]) gab es bei den Etruskern einen Cult der Kureten und der „grossen Götter", d. i. der Kabiren. Doch hat die spätere Ueberlieferung nichts davon bewahrt. Es ist gewagt, sich zur Bestätigung eines so zweifelhaften Zeugnisses auf die hier betrachteten Denkmäler zu berufen. Immerhin mag es aber gestattet sein, Einiges anzuführen, was für das Auftreten einer solchen Fremdgöttergruppe in Italien spricht. Im Anschluss an J. Krall's Excurs über den Gott Bes[4]) erinnert Benndorf, dass auf der altlatinischen Cista Pasinati „neben einer Darstellung der in hellenistischer Zeit so oft mit den Kabiren identificirten Dioskuren eine Figur steht, welche dem Bes entspricht (l. c., Fig. 105) und die bisher unerklärte, aber in dem hier vorliegenden Zusammenhang einigermassen sich aufhellende Beischrift Vater der Zwerge, pater poumilionum, trägt".

Die Zahl der „Zwerge", d. i. der Kinderfiguren, schwankt in der griechischen und italischen Kunst und Mythologie. Zwei sind sie in Gestalt der griechischen Dioskuren. Aber auch in der altitalischen Kunst finden wir dieses Zwillingspaar zweimal (s. Taf. VIII, Fig. 10 und 11) dargestellt in den Skeletgräbern von Torre di Mordillo (720 bis 520 v. Chr., Zeit der ältesten Nekropole von Suessula), die keine griechischen Objecte ergeben haben, aber in den

[1]) „Die Etrusker", ed. Deecke, II, S. 70.

[2]) Bei Dionys von Halikarnass, I, S. 23, 28.

[3]) II, S. 22, wohl aus Myrsilos geschöpft.

[4]) In Benndorf's „Heroon von Gjölbaschi-Trysa", Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen IX, S. 72 ff.

Formen der Schwerter und der Brillenfibeln griechischen Einfluss verrathen. Die Knabenfiguren erscheinen beide Male eng aneinandergedrückt, die äusseren Hände auf den Leib gelegt, an den Armen einmal Ringe.[1]) Hier sind sie ohne weitere Kennzeichen dargestellt. Auf der Unterplatte des oben beschriebenen und Taf. IX, Fig. 7 abgebildeten Bronzegeräthes im British Museum erscheinen sie als vier völlig gleiche thierköpfige Figuren auf Schiffen; ebenso, aber ohne Schiffe, am Rande der unteren Platte eines kleineren ähnlichen Geräthes (Taf. IX, Fig. 10). Eine identische Einzelfigur trägt die Fibel von Suessula (Taf. IX, Fig. 5) als Aufsatz wieder über einem Schiffe. Ebenso ein Cistendeckel aus der Basilicata (Taf. IX, Fig. 11), an dessen Rande drei Thiere und drei halbthierische Mischwesen, vielleicht Affen, dargestellt sind. Das durchbrochene Verbindungsstück eines eigenthümlichen Doppelringes (Taf. IX, Fig. 1[2]) zeigt im mittleren Gliede acht, in den vier anderen beiderseits rhythmisch an Länge abnehmenden Gliedern je sechs und vier thierköpfige Menschenfiguren, die anschliessenden Seitentheile der Ringe je sechs, mit Hinzurechnung der Mittelfiguren aber je acht solche Gestalten.

Vier Köpfe mit Schiffermützen oder Spitzhelmen krönen einen Candelaber von Vetulonia (Taf. IX, Fig. 19), 16 solche Köpfe aus demselben Grabe gehörten vielleicht zu zwei Truhen oder anderen Geräthen. Vier Reiter mit solchen Kopfbedeckungen erscheinen auf dem Plattenwagen von Strettweg (Taf. VIII, Fig. 14). Die jedenfalls sinnverwandten Reiterfiguren auf den Dreifüssen von Vetulonia (Taf. IX, Fig. 18) und Corneto sind zwar in ungleicher Zahl angebracht, aber dies vielleicht nur wegen der tektonischen Gestalt des Geräthes. Auch hier finden wir dieselbe Kopfbedeckung, unter den Reitern einmal Vogelfiguren, statt der Reiter ein andermal blos Pferde, d. h. die Attribute oder Totemthiere dieser Gottheiten.

Es finden sich also Paare, Doppelpaare und weitere Verdopplungen solcher coordinirter Dämonen. Nebenbei zeigt sich hin und wieder, am deutlichsten auf dem Plattenwagen von Strettweg, die Unterordnung dieser Gruppen unter eine grosse weibliche Gottheit. Ihre Beziehung zu derselben scheint eine kindliche, dienende zu sein. Auch die Kabiren sind in Lemnos wie in Samothrake verknüpft mit einer die Schiffbrüchigen rettenden weiblichen Gottheit, Ino Leukothea, und diese Verbindung mit einer grossen weiblichen Gottheit findet sich noch anderwärts. Aus Ephesus stammen Weihreliefs an die Göttermutter, auf welchen zwei männliche Gestalten, eine bärtige und eine knabenhafte, die Kabiren darstellen. Eine fragmentarische Marmorgruppe aus Sparta[3]) zeigt eine knieende nackte Frau, deren Mutterschooss besonders realistisch behandelt ist; an ihrer Seite erscheinen zwei kleine männliche Figuren, von welchen die eine dadurch, dass sie die Hand zum Munde führt, nach ägyptischer Ausdrucksweise als kindlich charakterisirt ist. Die andere legt den Arm auf den Unterleib der Frau. Aehnliches in ägyptischem Stile bietet eine blauglasirte Thon-

---

[1]) Not. d. Scavi 1888, Taf. XV, Fig. 23; Taf. XIX, Fig. 1.

[2]) Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIV, Fig. 8.

[3]) Athen. Mitth. X, 1885, Taf. VI, hier Fig 133.

figur, angeblich aus El-Fayyûm.[1]) Die stehende nackte Göttin hält auf den Armen zwei Knaben, während zwei Hundskopfaffen auf ihren Füssen stehen. Die spartanische Gruppe wird von Marx, l. c., S. 199 (gegen Dressel-Milchhöfer, welche sie noch ganz stillos, primitiven Idolen ägyptisch-syrischer Herkunft ähnlich finden und daher ziemlich hoch hinauf datiren), in die zweite Hälfte des VI. Jahrhunderts gesetzt und für die Darstellung einer zur Entbindung niederknieenden Frau, welcher zwei hilfreiche Dämonen zur Seite stehen, erklärt. Diese Deutung kann nicht befriedigen. Marx hält das Bildwerk für ein Weihgeschenk, welches für glückliche Niederkunft wahrscheinlich den Dioskuren dargebracht worden sei. Die Nacktheit und die Grösse der Frauengestalt im

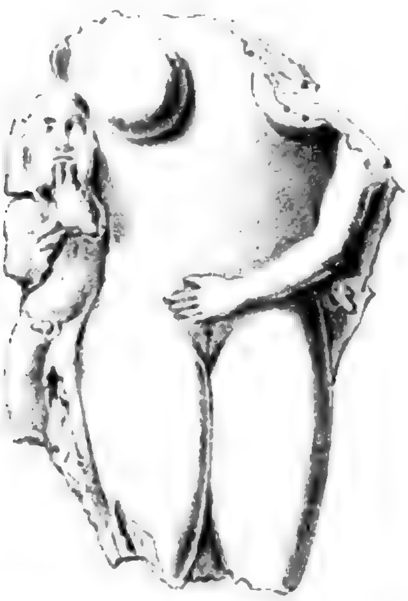


Fig. 133. Torso einer Marmorgruppe aus Sparta.

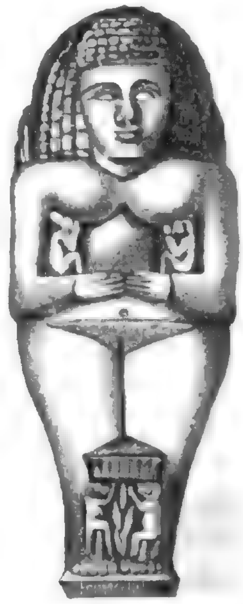


Fig. 134. Blauglasirte Terracotte.

Verhältniss zu den männlichen Dämonen steht im Widerspruch mit dieser Erklärung. Diese Frau kann wohl nur im mütterlichen Verhältniss zu den kleinen männlichen Gestalten stehen. Den Gestus der einen Nebenfigur erklärt die ägyptische Kunst; den der anderen, das Auflegen der Hand auf den Mutterleib, findet man wieder auf einer böotischen Grabvase, deren Reliefbild zwei kleine Figuren beiderseits an eine grosse Mutterfigur geschmiegt und mit den ausgestreckten Händen den Leib derselben berührend zeigt.[2])

Das Grab, aus welchem die bisher betrachtete räthselhafte Bronzearbeit stammt, enthielt angeblich noch:

2. Die Unterplatte eines zweiten, fast vollkommen gleichen Bronzegeräthes. Der einzige Unterschied von dem entsprechenden Theile des vorigen Stückes besteht darin, dass am Rande statt wechselnder Granatäpfel und Vogelfiguren

---

[1]) Cesnola-Stern, Cypern, S. 414, hier Fig. 134.

[2]) Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. 8 und 9, oben S. 159, Fig. 18.

20 Vogelfiguren (in gleicher Weise wie bei 1. mittelst unten in Spiraldisken auslaufender Zäpfchen) angebracht sind.

3. Die Oberplatte eines dem ersten Stücke ähnlichen Geräthes, am Rande besetzt mit einem Kreise abwechselnder Scheibchen und Vogelfiguren; im Centrum sitzt ein stierköpfiger Vogel, von dessen Ohren Ringe herabhängen.[1]) 2. und 3. gehörten vielleicht ursprünglich zusammen. Jetzt ist 3. auf einer ungewöhnlich grossen Fibula ad arco di violino als Aufsatz angenietet, eine secundäre, aber alte Verbindung, wie vielleicht auch bei der oben citirten Fibel von Suessula.

4. Ein Messer mit Eisenklinge und einem Bronzegriff ungewöhnlicher Form, auf dessen Knauf eine Vogelfigur sitzt. Dann einige Bronzegegenstände von geringerem Belang.

Payne Knight, aus dessen handschriftlichen Notizen Kemble schöpfte, hielt diese Arbeiten nach dem Fundort für oskisch-campanisch und den Stil derselben für archaistisch. Sie schienen ihm eine primitive barbarische Schnitzkunst in Holz geflissentlich nachzuahmen und keiner sehr alten Zeit anzugehören. Nicht eben glücklich erinnert er an die Nachahmung alter Sitten, welche an den Demeterfesten Siciliens nach Diodor V, 4 stattgefunden haben soll. Kemble (um dies gleich hier anzuführen), der viel weitere Umschau hält und Verwandtes aus Italien, Oesterreich und Norddeutschland zusammenträgt, schliesst sich doch im Ganzen der Ansicht Payne Knight's an, hält aber diese Gruppe von Bronzen für etruskisch und denkt an die Alpenetrusker oder Rhäter als Verbreiter derselben nach Mitteleuropa.

Nahe Verwandtschaft mit dem Stücke 1. aus dem Funde der Sammlung Payne Knight's zeigt der Bronzeapparat Kemble, l. c., Fig. 7, hier Taf. IX, Fig. 10. Er besteht ebenfalls aus zwei kreisrunden Platten, welche jedoch nicht durch Stäbe, sondern durch drei Kettchen miteinander verbunden sind. Die obere kleinere trägt nur einen Bügel zum Anfassen oder Aufhängen des Geräthes. Die untere ist in der Mitte mit einer Rinderfigur, am Rande mit vier Männchen (oder richtiger geschlechtlosen Figuren) und mehreren Vögelchen besetzt, deren Fusszapfen unter der Platte in Spiraldisken auslaufen. Ohren und Schnauze des Rindes, Ohren und Hinterkopf der Menschenfiguren tragen eingehängte Ringelchen. Die letzteren waren also vielleicht ursprünglich bestimmt, als freie Anhängsel getragen zu werden. Das Stück stammt aus der Sammlung Borgia.

Ferner gehört hieher eine mit Figuren besetzte Bronzescheibe,[2]) welche als Deckel einer Ciste in der Basilicata nahe bei Neapel gefunden wurde. Sie trägt am Rande drei auswärts gekehrte Thiergestalten und drei halbmenschliche aufrechtstehende Mischfiguren. In der Mitte steht eine nackte menschliche Figur, die eine Hand mit einer Keule erhoben, die andere zur Hälfte gesenkt, auf einer doppelten Vogelprotome. Die Ciste, auf welcher diese Platte als Deckel lag, ist mit Figuren im griechischen Stile geschmückt, enthielt aber

[1]) Kemble, l. c., Fig. 2, hier Taf. IX, Fig. 6.

[2]) Gerhard, Etruskische Spiegel I, Taf. XVIII, S. 58; Kemble, l. c., Fig. 6, hier Taf. IX, Fig. 11.

eine Anzahl von Bronzefiguren rohen Stils ähnlich dem Besatze des Deckels, nämlich nach Gerhard sieben Menschenfiguren mit ausgestreckten Armen und eine achte mit spitzer Kopfbedeckung und zum Gesicht erhobener rechter Hand, zwei andere mit deutlichen Thierköpfen, drei Hirsche, 20 andere Vierfüsser, vielleicht Pferde, 14 Tauben und acht andere Vögel, durch schmale Platten verbunden, wahrscheinlich Randstücke von Figurenplatten und Ringschmuck, der wohl einst an den Figuren angebracht war.

Kemble reiht (l. c., Fig. 8) diesen Bronzen eine nach Herkunft und Bestimmung nicht minder räthselhafte Arbeit an, welche aus dem Besitze eines gewissen Comarmond aus Lyon ins British Museum gelangte. (Hier Taf. IX, Fig. 1.) Sie besteht aus zwei schliessbaren Ringen und einem Verbindungsstück. Dieses ist eine Kette aus vier in Charnieren beweglichen Gliedern. Ringe und Kettenglieder sind durchbrochen gearbeitet und zeigen Reihen thierköpfiger Menschenfiguren mit gespreizten Beinen und ausgestreckten Armen. Die Ränder sind beiderseits mit Vogelfiguren, die vier Charnierstäbe an beiden Enden mit halb menschlichen, halb thierischen Fratzenköpfen besetzt.

Solche durchbrochene Charnierketten mit wenigen bandförmigen Gliedern fanden sich an Geräthen anderer Art, aber wohl auch sacraler Bestimmung, in dem Grabe Regulini-Galassi[1]) und in einer Classe bestimmter Gräber zu Vetulonia,[2]) die wohl aus derselben Zeit stammen wie das berühmte Depôt von Cervetri (um 600 v. Chr.).

Die von Kemble zusammengestellten Bronzen zum Theil unsicherer Herkunft bilden einen Kreis von Formen, in welchen der orientalische, speciell phönikische Einfluss wohl unverkennbar ist. Zugleich deutet die Roheit der Ausführung auf italische Arbeit. Diese Fremdgötter sind auf dem neuen Boden gleichsam verarmt, verkümmert, ihrer orientalischen Ueppigkeit und Deutlichkeit verlustig geworden; es sind schematisirte schlanke Gestalten, die von ihren typischen Kennzeichen gerade nur so viel bewahrt haben, dass man sie zur Noth wiedererkennt. Wir haben die Gräber von Narce, Vetulonia, Bologna, Novilara, Suessula zu Rathe gezogen und gefunden, dass diese Bronzefiguren weder rein italische Erfindungen sind, noch auf griechischem Einflusse beruhen, dass sie vielmehr einer phönikischen Culturströmung, die auch ägyptisirende Fabrikate in anderem Material importirte, als einheimische Erzeugnisse nachstrebender Bildnerhände ihr Dasein verdanken. Wir werden ferner finden, dass sie Hand in Hand gehen mit rein schematischen „Blechgötzen“, welche talismanische Darstellungen orientalischer Cultidole sind und ihres primitiven Charakters wegen besonders in der adriatisch-danubischen Culturgruppe der ersten Eisenzeit weite Verbreitung gefunden haben.

Diese Art von Bronzebildnerei hat wohl ihre bestimmten zeitlichen Grenzen. Was später, etwa von der Mitte des VI. Jahrhunderts ab, an kleinen Bronzen in Italien selbst geschaffen wird, hat ein ganz anderes Gepräge. Nehmen wir die auf stadtrömischem Boden gefundenen Bronzen als Beispiel, welche Helbig[3])

---

[1]) Mus. Greg. II, Taf. II, Fig. 1 und 7.

[2]) Falchi, Taf. X, Fig. 12; Taf. XV, Fig. 24.

[3]) Not. d. Scavi 1888, S. 229 ff.

zusammengestellt hat. Da finden wir Gruppen sehr verschiedener Art. Ungefähr 20 Stück geschmiedeter Kupferfiguren vom Viminal (l. c., S. 232, Fig. 3) und eine geschnittene und gehämmerte Bronzeblechfigur vom Esquilin (l. c., Fig. 4), alle mit schematisch gespreizten Beinen und halb erhobenen Armen, sind ganz primitiv und erinnern auch technisch an die rohesten figuralen Stücke unter den alten Weihgeschenken von Olympia. Dagegen stammen zwei Gruppen gegossener Rundfiguren aus einem Heiligthum an der Via Portuense und zeigen ganz andere Formen: geschlossene Beine, stramm an den Leib gelegte Arme, breite Schultern, schmale Hüften, eingezogene Taille, vortretendes Gesäss, langes Haar. Die eine dieser Gruppen (l. c., S. 229, Fig. 1), in Hunderten von Exemplaren gefunden, schliesst sich ganz eng an den bekannten archaisch-griechischen Typus des Apollo von Tenea an. Helbig betrachtet diese Figürchen als Dutzendproducte einer griechischen Gusswerkstätte des VI. Jahrhunderts. In der zweiten Gruppe (l. c., Fig. 2), welche sich durch eine hohe mitraförmige Bedeckung der Köpfe, dann durch gedrungene, minder scharfe Körperformen von der ersten unterscheidet, sieht er locale Nachahmungen durch einheimische Arbeiter. Vielleicht ist eher anzunehmen, dass beide Gruppen nur aus verschiedenen Fabriken stammen, welche beide in griechischen Colonien der Halbinsel zu suchen sind. Dass die Kopfbedeckung bei den Figuren der zweiten Gruppe den römischen pileus libertatis, die Figuren also Römer vorstellen sollen, ist bei der Nacktheit derselben nicht wohl anzunehmen. Jene Kopfbedeckung scheint eher ein orientalisches Trachtstück, vergleichbar den hohen Tiaren assyrischer und kyprischer Fürsten- und Priestergestalten.

2. Der Hallstätter Culturkreis.

(Die Verbreitung der neuen Kunst nach Mittel- und Nordeuropa.)

Die Landschaften im Osten und Westen des adriatischen Meeres bilden nach beiden Richtungen hin die Rück- und Schattenseiten der classischen Halbinseln, welchen sie angehören. Das Antlitz der östlichen ist dem Osten, das der westlichen dem Westen zugekehrt. Im Gegensatz zum ägäischen und tyrrhenischen Meere war denn auch die Adria lange Zeit ein verrufenes Gewässer. Stürme und Seeräuber bedrohten die kühnen Eindringlinge aus dem Süden. Phokäer umfuhren schon im VIII. Jahrhunderte das akrokeraunische Vorgebirge, aber ohne dort einen dauernden Stützpunkt zu gewinnen. Korinther gründeten 734 eine Pflanzstadt auf Corfu (Kerkyra), die Kerkyräer später Colonien in Avlona (Apollonia) und Durazzo (Epidamnus-Dyrrhachium). Weiter nördlich haben sich in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends Griechen nicht festgesetzt. Erst im IV. Jahrhundert nahm das aufblühende Syrakus, in seinem Westhandel durch die Karthager gehemmt, das vom hellenischen Mutterlande nicht weiter verfolgte Colonisationswerk mit frischen Kräften wieder in Angriff.

In den Zeitraum zwischen die Nordfahrten der Phokäer und die Colonisationen Dionysius' I. fällt ein nicht unbeträchtliches Stück innerer, kunst- und

culturgeschichtlicher Entwicklung bei den Barbaren am oberen Rande der Adria und im nördlichen und östlichen Hinterlande bis zur Donau und zur Drina. Reichliche Ausgrabungen im Küstengebiet und im Binnenlande haben diese gemeinhin als Hallstattperiode bezeichnete Entwicklungsphase in den letzten Jahren mehr und mehr aufgehellt. Wir kennen jetzt aus Funden an der Drau und der Donau eine Vorstufe der eigentlichen Hallstattperiode, welche den Gräberschichten des fondo Benacci bei Bologna entspricht.[1]) Ganz kürzlich ist ein Bronzedepôtfund aus einem der hieher gehörigen Orte (Stillfried an der March in Niederösterreich) in das k. k. naturhistorische Hofmuseum gelangt, in dem sich zwei Paare Pferdegebiss-Seitentheile befanden, welche an dem oberen Ende in archaisch geformte Pferdeprotomen auslaufen. Diese Stücke zeigen grosse Verwandtschaft mit einem der häufigsten Typen der Benaccistufe in Ober- und Mittelitalien.[2]) Auch sonst finden sich führende Formen dieser Gräberstufe vereinzelt in den Alpenländern und in Ungarn; allein es ist doch als ausgeschlossen zu betrachten, dass die Anfänge der ersten Eisenzeit in Mitteleuropa auf italischem Einflusse beruhen. Im Ostalpenland sind die älteren, im weiteren Bereich der Hallstattcultur die ganze Hauptmasse der Formen zu eigenartig, zu sehr von den in Italien gleichzeitig herrschenden verschieden, als dass man jene Abhängigkeit annehmen dürfte. Man hat daher den Südosten, die Balkanhalbinsel, als gebenden Factor betrachtet, um die Verschiedenheiten der Villanovastufe und der älteren Hallstattcultur zu erklären. In der That scheint es, dass die älteste Eisenzeit im Ostalpenlande mehr durch einen nach Südosten gerichteten als durch directen Südverkehr charakterisirt ist. Manche in Ober- und Mittelitalien fehlende oder seltene Form von Metallschmucksachen findet sich in Griechenland und Unteritalien wieder, stammt also wohl aus der griechischen Welt. Oberitalien war in dieser Zeit — etwa von 800—600 v. Chr. — noch zu arm, zu wenig handelsmächtig, um den Norden weithin culturell zu beherrschen. Das ändert sich aber noch vor der Mitte des Jahrtausends, vielleicht weil in Folge des geläuterten Geschmackes der Griechen der Bernsteinhandel nach dieser Seite hin nicht mehr lohnte, dagegen in Italien ein reiches und aufblühendes Absatzgebiet fand. Die Zeit von 600—400 ist eine Art Glanzzeit für das östliche Oberitalien und die benachbarten Alpenländer. Damals ergriffen die Etrusker Besitz von Bologna, und die Gräber von Este verrathen uns die aufsteigende Culturbahn der jenseits des Tieflandflusses wohnenden Veneter. Für diese Zeit bezeugt auch die Zahl und Grösse der Nekropolen in den Ostalpen starke Volksziffern. Tausende von Gräbern kennt man an nicht wenigen Punkten Oberösterreichs, Krains, des Küstenlandes und Bosniens. Die Zahl der Fundstellen überhaupt ist Legion; die Gräber sind

---

[1]) Siehe meine „Untersuchungen über den Hallstätter Culturkreis", Archiv für Anthr. XXIII, S. 481.

[2]) Weiter nördlich ist diese Stufe vertreten in einem Hügelgrabe bei Záboří, Böhmen, wo neben bronzenen Pferdegebissen und Phaleren Ringknöpfe ganz eigenthümlicher Form und Verzierung, vollkommen wie im Depôtfunde von Stillfried, vorkommen (Richlý, Bronzezeit in Böhmen, Taf. LI, Fig. 27).

oft nicht reich, aber massenhaft vorhanden und enthielten oder enthalten noch Schätze, für die unsere Museen kaum ausreichen.

In Oesterreich von der Donau bis zum Meere, dem classischen Fundgebiet „hallstättischer“ Alterthümer, erkennen wir deutlich zwei Culturzonen. Es sind diese: eine südliche (adriatische) von der Seeküste bis etwa nach Mittelsteiermark hinein, eine Zone illyrischer Stämme, welche nicht nur die Nachbarschaft, sondern gewiss auch Stammverwandtschaft mit den illyrischen Völkern im Norden der Balkan- und der Apenninhalbinsel verband; dann eine nördliche (donauländische) Zone, die von Mittelsteiermark bis nach Böhmen und Mähren reicht und sich donauaufwärts nach Westen fortsetzt. Hier dürfen wir uns schon vor der gallischen Invasion keltische Stämme sesshaft denken; dafür spricht unter Anderem die physische Beschaffenheit der in Hallstatt unverbrannt bestatteten Leichen. Der Import durchbricht allerdings die unsichere Grenzlinie dieser beiden Zonen und streut seine Producte noch weit über die Marken des eigentlichen Hallstattculturkreises nach Norden zu den Germanen hinauf aus. Aber im Grossen und Ganzen erkennen wir doch eine stufenweise Abdachung der durch Lage und Verkehr bewirkten Culturhöhe, die ein Seitenstück der geographischen Verflachung dieser Länder bildet. Nordwärts erhebt sich dann als ein Gegenbild anderer Art das Gebiet der germanischen Bronzecultur, in seinen jüngeren Entwicklungsphasen gleichzeitig der Herrschaft des Hallstattstils an der Donau und der oberen Adria. Aber wenn auch die nordische Bronzeindustrie, unterstützt durch den Hallstätter Culturkreis, in Mitteleuropa Fortschritte und Eroberungen machte, in die Geschichte der bildenden Kunst hat sie nicht entscheidend eingegriffen. Der Weg der bildenden Kunst in den jüngeren vorgeschichtlichen Zeiträumen geht von Süd nach Nord, nicht umgekehrt.

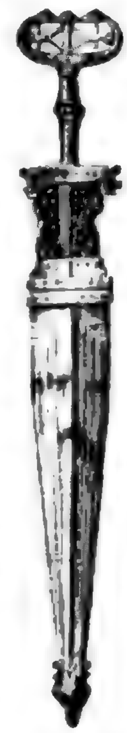


Fig. 135. Dolch aus Hallstatt, 1/3 n. Gr.

Arbeiten des in den vorigen Abschnitten behandelten italischen Stils und exotischen Gehaltes sind zunächst auch in Mitteleuropa verbreitet. Aus Hallstatt stammt ein jedem Prähistoriker wegen seiner Schönheit und trefflichen Erhaltung wohlbekannter Dolch mit Eisenklinge, Bronzescheide und Bronzegriff.[1]) Den Knauf des letzteren bildet ein ovaler Ring, der aus zwei langhalsigen, mit den Schnäbeln zusammenstossenden Vogelprotomen besteht. Dieser Ring ist in der Axe des Griffes durch einen Steg getheilt, auf welchem nach rechts und links je ein ithyphallisches nacktes Männchen mit ausgebreiteten Armen steht. Die Composition ist vollkommen dieselbe wie bei dem Doppelring Kemble, Hor. fer. Taf. XXXIV, Fig. 8 (hier Taf. IX, Fig. 1), nur dass hier dem engen Raum entsprechend nur ein nach zwei Seiten gewendetes Figurenpaar erscheint. Der Dolch ist zweifellos ein Importstück aus Italien, und die Figürchen im Knaufring unterliegen derselben Deutung wie die gleich componirten Doppelreihen auf jenem italischen Bronzegeräth. Dass man den Typus aber auch in den Ostalpen kannte und ausführte,

[1]) Sacken, Taf. VI, Fig. 4, hier Fig. 135.

zeigt uns eine hier Taf. XV, Fig. 3[1]) wiederholte Bleifigur aus Frög. Soweit die üble Erhaltung des Stückes dies erkennen lässt, waren auch hier zwei Vogelfiguren vorhanden, welche, von der Kniegegend des Männchens ausgehend, mit ihren Schnäbeln die hier quadratische Umrahmung berührten.

I. Die Bronzeplastik.

a) Flachfiguren.

Die figuralen Bronzen der ersten Eisenzeit sind insgesammt kleine, unbedeutende Bildwerke von sehr rohen Formen. Das Aeusserste an schematischer Abkürzung bietet die Classe, welche wir zunächst betrachten wollen. Es sind nicht Rundbilder, sondern eher ausgeschnittene Zeichnungen, auf malerische oder Reliefwirkung berechnet, bestimmt, auf Kleider- und Körperflächen getragen zu werden. Aehnliches ist uns im Südosten in Goldblecharbeiten aus Troja, also aus viel älterer Zeit begegnet.[2])

Zu den gewöhnlichsten Funden aus Gräbern der ersten Eisenzeit Mittel- und Südeuropas gehören gewisse flache, dreieckige oder trapezförmige Bronzeanhängsel, die meist als „Klapperschmuck", „Rasselbleche" oder ähnlich bezeichnet werden. Sie sind oft in Reihen mittelst Kettchen oder Ringen an verschiedenen Tracht- und Schmuckstücken, Waffen oder Geräthen — Schilden, Gefässen, Deckeln, Gürteln, Fibeln, meist aber an grösseren Gehängen — befestigt.[3]) In Ungarn erscheinen sie häufig an der Basis ausgezackt.[4]) Sehr häufig finden sie sich in Südtirol und Italien.[5]) Pigorini sieht darin nach dem Vorgange Gozzadini's[6]) symbolische Nachahmungen von Beilklingen, unter deren Bilde eine Gottheit verehrt worden wäre, deren Attribut das Beil gewesen sei. Wir werden davon so viel für richtig halten, dass diesen Anhängseln eine gewisse Amulet- und Zauberbedeutung zugeschrieben wurde, und dass sie nicht etwa blos ästhetische Erfindungen darstellen.[7]) Ein Paar gute Proben von solchem Klapperschmuck an Bronzegeräthen der Hallstattperiode geben die auf Taf. XI abgebildeten Stücke aus krainischen Gräbern.

---

[1]) Nach Much, Atlas, Taf. XLVII, Fig. 12.

[2]) Oben S. 178. Vgl. auch die Figürchen am Halsschmuck kyprischer Artemisbilder: Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. CCX, Fig. 4, 12—14.

[3]) Vgl. z. B. Sacken, Das Grabfeld von Hallstatt, Taf. VIII, Fig. 8; Taf. XI, Fig. 4; Taf. XII, Fig. 9—13; Taf. XIII, Fig. 1, 2, 4—6, 8; Taf. XIV, Fig. 15—17; ferner Much, Atlas, Taf. XLII, Fig. 2—3; Taf. LVI, Fig. 6; Taf. LXII, Fig. 1; Taf. LXV, Fig. 20; Taf. LXIX, Fig. 7; Taf. LXXVI, Fig. 12; Taf. LXXVIII, Fig. 10.

[4]) Vgl. z. B. Hampel, Bronzezeit, Taf. LIV, Fig. 3, 12; Taf. LXII, Fig. 1, 3.

[5]) Vgl. die Nachweise Bull. pal. Ital. XVI, 1890, S. 74, Anm. 40.

[6]) L. c., S. 73f.

[7]) Einen merkwürdigen Hinweis auf solche Bedeutung enthält ein trapezförmiges gebuckeltes Bronzeanhängsel aus der dritten Gräberschichte von Este (Montelius, Civ. prim. en Italie, I, B, Taf. 56, Fig. 5). Die getriebene Verzierung besteht in einem Punktrahmen und fünf von Punkten umrandeten Buckelchen; im Mittelfeld ist eine schematische männliche Figur mit Phallus getrieben, deren Kopf und Hals ebenfalls mit Punktreihen eingefasst ist. Das Schema der Figur gleicht ganz dem gewisser unten anzuführender Flachfiguren aus dem späthallstättischen Gräberfeld von Prozor in Croatien.

Bei metallkundigen Naturvölkern findet sich Aehnliches noch heute in Verwendung, so im Apparat der nordasiatischen Schamanen. Die Anhängsel sind hier gröber und aus Eisen gefertigt, sonst aber ganz „hallstättisch" stilisirt. Das Ceremonialgewand jener Zauberpriester, wovon auch die ethnographische Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums ein gutes Beispiel bewahrt, beschreibt Stuhr[1]) mit folgenden Worten: „Sie tragen lange morgenländische, meist lederne Röcke und Strumpfstiefel, häufig mit Blechgötzen, Schellen, Glöcklein und anderem Klimperwerk, Adler- und Eulenklauen, ausgestopfte Schlangen . . . Unter Schaudern wird diese Kleidung von den Schamanen angelegt, als ob damit ein anderer Geist in sie führe. Als Hauptwerkzeug der Unterredung mit den Geistern dient die Trommel," u. s. w.[2])



Fig. 136. Bronzeanhängsel aus dem Hallstätter Culturkreise.

Jene Flachfiguren aus Bronzeblech sind stereometrisch genommen Verticaldurchschnitte aufrechter Kegel oder Kegelstutze und erscheinen sonach als Silhouetten oder Profile konischer Idole, wie solche in der Urzeit und an besonderen Cultstätten noch lange darüber hinaus weitreichende Verehrung genossen haben. Die Varianten des Dreiecksanhängsels belehren uns auch darüber, dass dies die ursprüngliche Bedeutung jener Schmuckglieder gewesen sei. Fig. 136 zeigt eine Reihe solcher Varianten. Links sehen wir eine der gewöhnlichen Formen des aus Blech geschnittenen und mit eingepunzten Buckelchen verzierten Anhängsels.[3]) Daneben stellen wir den stilistisch veredelten Typus, wie er in Gräbern der Umgebung von Bologna vorkommt.[4]) Die drei weiteren Stücke stammen aus der Nekropole von Prozor bei Otočac in Küstencroatien, wo lange Reihen solcher Figürchen gefunden wurden.[5]) Wenn das mittlere der

[1]) „Die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients", S. 247.

[2]) Aus Gräbern der Hallstattperiode stammen auch gestielte oder geöhrte bronzene Rasselgeräthe. Ferner fanden sich in Troja, Südungarn (Lengyel), in den nordslavischen Ländern und in Norddeutschland sehr oft thönerne Schellen, sogenannte „Kinderklappern", wohl richtiger „Geisterklappern" zu nennen. In Norddeutschland hat man unter den prähistorischen Gräberfunden auch thönerne Trommeln erkannt, Zeitschr. für Ethnol. XXV, 1893, S. 165 und Taf. XIII, und möglicherweise war auch der mit Rasselringen und plastischen Vogelfiguren besetzte, oben mit getriebenen Rädchen und Vögelchen geschmückte bronzene Untersatz aus Hallstatt (Sacken, l. c., Taf. XXII, Fig. 3) eine solche Geistertrommel.

[3]) Aus dem Depôtfund von Obervintl im Pusterthale, Much, Atlas, Taf. LXIX, Fig. 7.

[4]) Nach Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. X, Fig. 3; vgl. Zannoni, Certosa, Taf. XCIX, Fig. 9, 13, 14; Taf. CXLVIII, Fig. 34; Taf. CL, Fig. 4.

[5]) Vgl. Ljubić, Katalog des Agramer Landesmuseums I, 1, Taf. XXII, Fig. 132—140.

fünf Stücke noch Zweifel aufkommen lässt, ob eine menschliche Figur gemeint sei, erkennt man in den beiden rechts befindlichen leicht die langbekleidete weibliche und die mit gespreizten Beinen stehende männliche Figur. Eine der letzteren sehr ähnliche Gestalt erscheint gravirt auf der dreieckigen Fussplatte einer 33 Cm. langen Bogenfibel griechischer Form im Museum Agram.[1])

Während in den drei letzteren Stücken die Aermchen abwärts gekrümmt sind, erscheinen sie sonst oft horizontal ausgestreckt, schräg oder rechtwinkelig erhoben. In letzterem Falle ist die Uebereinstimmung des Schemas mit der auf karthagischen Votivstelen, Münzen, Stempeln dargestellten hieratischen Figur eine schlagende. Taf. X, Fig. 10 zeigt dieselbe nach einer Votivstele aus Lilybäum.[2]) Dass Karthager in den europäischen Colonien dieses Schema auch als tragbares Amulet und Leichenzier verwendeten, zeigen einige (Taf. X, Fig. 11 abgebildete) Anhängsel aus punischen Gräbern von Tharros.[3]) Ganz ähnlich den letzteren ist ein Beinamulet (l. c. Fig. 12) aus einem Grabe von Este (Gr. 22, Nr. 426), und die weiteren Beispiele werden hinlänglich zeigen, wie die venetische Metalltechnik dieses Schema recipirte und auch als Anhängsel an Bronzegefässen und anderen, wahrscheinlich nur sacralen Geräthen verwendete.

In der jüngeren Bronzezeit der Schweizer Pfahlbauten erscheinen Aermchenanhängsel wie Taf. X, Fig. 15[4]), in den Gräbern von Hallstatt solche wie l. c. Fig. 14.[5]) Aus Tumulis in Podsemel, Krain, stammen solche wie l. c. Fig. 17.[6]) Das Stück Fig. 24 gehört zu einem im Veroneser Museum bewahrten Grabfund von San Briccio di Lavagna.[7]) Sehr ähnliche, zum Theile noch mehr an das phönikische Urbild erinnernde Amulete lieferte die prähistorische Cultstätte auf dem Hochbüchl bei Meran, Taf. X, Fig. 21—23.[8]) Bemerkenswerth sind hier und sonst die kleineren ähnlichen Anhängsel an den Armen und an der Basis der Figuren. Auf einer derselben (Fig. 21) ist ein Kreuz über der Brust mit Punktreihen angegeben. Dieses Kreuz findet sich wieder an einem deutlich menschengestaltigen und, wie es scheint, mit Flügeln statt der Arme ausgestatteten Amulet, Fig. 26, welches in einem Grabe zu Tribano bei Padua mit einem durch Brand zerstörten Bronzegefässe, einer Thonschale mit Bronzeschüppchen und einer grossen Kahnfibel gefunden wurde.[9]) Dieses schräge

[1]) Ljubić, l. c., Taf. X, Fig. 31, aus Drežnik in Croatien.

[2]) Corp. Inscr. Sem., Taf. XXIX, Fig. 138. Vgl. Perrot-Chipiez, Taf. III, S. 309, Fig. 232; Roscher, Mythol. Lexikon I, Sp. 2869, dann Perrot-Chipiez, l. c., S. 292 (Münze von Malta) und Not. d. Scavi 1884, Taf. II, Fig. 85, 452, 476 (Stempel von Selinunt).

[3]) Oristano, Sardinien, in Mus. Cagliari, Nr. 18122—18124.

[4]) Nach Gross, Protohelvètes, Taf. XXIII, Fig. 33, ähnlich Antiqua 1890, Taf. VII, Fig. 3 aus Concise, als „Bronzeamulet in Menschengestalt" beschrieben.

[5]) Nach Sacken, Grabfeld Taf. XIII, Fig. 8, vgl. ebenda Taf. XII, Fig. 13; Taf. XV, Fig. 2.

[6]) Im k. k. naturhist. Hofmuseum.

[7]) Cipolla, Not. d. Scavi 1883, S. 364; 1884, S. 4, 97, 170, 414.

[8]) Ferdinandeum, Innsbruck, vgl. Mitth. k. k. Centr.-Comm. 1892, S. 47 ff.

[9]) Ein ganz ähnliches Stück aus Este publicirte kürzlich Ghirardini, Rend. Acc. Linc. III, 1894, S. 161.

Bänderkreuz hatte auch das Cultbild der samischen Hera nach Münzen.[1]) Es ist ein uraltes Zeichen weiblicher Idole.[2])

Weibliche Protomen mit Flügeln sind ein beliebtes Decorationsmotiv an Bronzen der ersten Eisenzeit, welche in Mitteleuropa gefunden, aber wahrscheinlich in Italien oder Griechenland gefertigt worden sind. Zwei solche Halbfigürchen erscheinen als Buschträger flach und klein auf dem Scheitel eines Watscher Helmhutes.[3]) Zwei andere fanden sich als Anhängsel mit Ringen auf dem Scheitel in derselben Nekropole.[4]) Sie enden unten in Zäpfchen, konnten also auf eine Perle oder Aehnliches aufgesteckt werden.

Aus Watsch stammt auch Taf. X, Fig. 25, ein Aermchendreieck, bei dem die Menschenähnlichkeit völlig verloren gegangen ist. Auch Fig. 18 aus einem Grabe der ersten Eisenzeit in Cupra Marittima[5]) gehört dieser Classe an. Doch erinnern die Aermchen hier schon an Vogelköpfe, eine Variante, die noch deutlicher auf den Ursprung dieser Amuletformen hinweist.

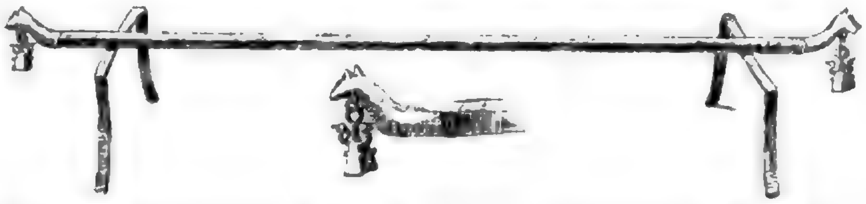


Fig. 137. Votiv-Feuerbock aus Bronze mit talismanischen Anhängseln.

Taf. X, Fig. 7, über dessen Krönung noch besonders zu reden sein wird, ist ein Bronzeanhängsel aus Casa Ricovero bei Este.[6]) Ebenso, aber mit nicht durchbrochenem Dreieck, erscheint diese Zierform in acht Anhängseln an den thierköpfigen Enden zweier bronzener Votivfeuerböcke (Fig. 137) im Museum Verona und in anderen Exemplaren an den Henkeln einer Reifenciste aus Grab 357 der Certosa bei Bologna.[7]) An einer in Frankreich (Tumulus von Monceau-Lambert, Côte-d'or) gefundenen italischen Reifenciste befinden sich als Henkelanhängsel solche Dreiecksrahmen mit derselben Krönung durch zwei Vogelprotomen (Taf. X, Fig. 8)[8]), aber auch die Kreuzärmchen sind hier zu Vogelprotomen geworden. Das Bronzevotivbeil oder beilförmige Abzeichen l. c. Fig. 9[9]) zeigt dagegen gar keine Kreuzärmchen, sondern nur Vogelprotomen. Auch die seitlichen Ansätze des Anhängsels Fig. 13, welches Mortillet[10]) als „hache votive

[1]) Overbeck, Kunstmythologie: Hera, Münztypen I, Fig. 8.
[2]) Vgl. oben S. 336.
[3]) Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch etc., S. 23, Fig. 14.
[4]) Ined. Wiener Hofmuseum, Prähist. Sammlung, Nr. 7917.
[5]) Provinz Ascoli Piceno, Mus. Rom.
[6]) Mus. ebenda, Nr. 3634.
[7]) Zannoni, Taf. CXVIII, Fig. 3.
[8]) Nach Bertrand, Arch. celt. et gaul., 2. Aufl., Taf. VII—VIII, S. 311.
[9]) Antikensammlung des Allerh. Kaiserhauses zu Wien, Saal XII, Schrank VI, Nr. 315. (Inv.-Nr. 1898.)
[10]) Mus. préhist., Taf. XCIII, Fig. 1152.

punique ou phénicienne“ publicirte, sollen wohl zwei Vogelköpfe mit emporgereckten Schnäbeln bedeuten.

Die Verbindung des einfachen oder des Aermchendreiecks mit der Vogelfigur oder der Vogelprotome weist noch bestimmter auf den religiösen Sinn dieser Amulete hin und verräth zugleich, dass diese Formen orientalischem Einfluss ihren Ursprung verdanken. Auf kyprischen Münzen erscheint jenes phönikische kegelförmige Idol als Tempelbild, und zuweilen[1]) sitzen auf dem Tempeldach zu beiden Seiten auswärts gekehrte Vögelchen. Auf einer Münze[2]) sitzt ein Vögelchen auf dem Idol selbst. Auf punischen Stelen sind dem Zeichen der Tanit zwei einwärts gekehrte Vögelchen gesellt. In mykenischen Goldfunden (oben S. 352 f., Fig. 108—110) erscheint der Vogelbesatz bald auf der Taubengöttin selbst, bald auf dem Bilde des Tempelchens.

Sehr alte böotische Grabvasen[3]) zeigen eine langbekleidete weibliche Gottheit in Vorderansicht mit ausgestreckten Armen, auf denen einmal ein Paar Vogelfiguren sitzen; ein andermal ist das steifbekleidete trapezförmige Idol mit seinen rechtwinkelig erhobenen Armen noch weniger zu verkennen. Es hat also auch Griechenland einmal ähnliche Einflüsse erfahren, ohne aber in die Ausbildung eines starren, zuletzt kaum mehr kenntlichen Symbols zu verfallen, wie es bei den Völkern am westlichen Mittelmeere und im Hinterlande der oberen Adria gefunden wird. Das westphönikische Zeichen der Tanit ist nur noch um einen kleinen Grad lebendiger als das bekannte Henkelkreuz der Aegypter, die „Hieroglyphe des Lebens“, welche so oft in den Händen mythischer Gestalten des Nillandes erscheint. Nach Ed. Meyer[4]) ist jenes Zeichen auch nur eine Umgestaltung dieses Amuletes. Aber das letztere ist selbst wohl nichts Anderes als eine abgekürzte Darstellung der Menschengestalt.

Undset hat[5]) bemerkt, dass der von zwei auswärts gekehrten Vogelprotomen eingefasste Kreis, ein beliebtes Ziermotiv der ersten Eisenzeit Italiens, auf ein ägypto-phönikisches Vorbild zurückgeht, welches ursprünglich die mit den Uräusschlangen verbundene Sonnenscheibe darstellt. Er dachte jedoch nur an gewisse getriebene Verzierungen an Bronzegefässen und Bronzeschilden und übersah, wie ich bereits an anderer Stelle ausführte, dass dieses Motiv sehr häufig bei Bronzeanhängseln desselben Culturkreises auftritt. Dabei ist, wie in der von Undset nicht ganz correct abgebildeten Reliefsculptur von Um-el-Awamîd (richtiger hier Taf. X, Fig. 1), stets mehr oder minder deutlich die Mondsichel unten hängend angefügt. So findet sich dieses Symbol (vgl. l. c. Fig. 2—5) nicht nur oft an Bronzegefässhandhaben, sondern auch an den Innenseiten von Rundschilden angehängt.[6]) Auch dieses Zeichen vereinfacht sich im Norden zu einem Paar hängender Hörner oder Spiralen oder einer daraus entstandenen

[1]) Perrot-Chipiez, III, S. 120, Fig. 58; S. 266, Fig. 199.

[2]) L. c., S. 270, Fig. 202.

[3]) Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. VIII—X (oben S. 159 f., Fig. 18, 19).

[4]) In Roscher's Mythol. Lexikon I, Sp. 2871.

[5]) Zeitschr. für Ethnol. XXII, 1891, S. 243.

[6]) Z. B. aus der tomba del guerriero zu Corneto (Mon. dell' inst. X, Taf. X, Fig. 1b) und aus einem Grabe zu Sant' Anatolia di Narco, Umbrien. (Mus. ital. II, S. 95 und 126.)

Doppelscheibe. In diesen Formen erscheint es sehr häufig unter den Anhängseln der ungarischen Bronzezeit,[1]) ebenso in der Bronzezeit der Schweizer Pfahlbauten.[2])

Ein merkwürdiges symbolisches Anhängsel in Halbmondgestalt stammt aus Watsch in Krain, wo es zusammen mit den oben erwähnten geflügelten menschlichen Protomen an einer junghallstättischen Schlangenfibel gefunden wurde.[3]) Der mit Punkten und Würfelaugen gezierte Halbmond, welcher in Thierköpfe ausläuft und wie eine Sichelfibel am äusseren Rande Kettchen mit Bommeln und Klapperblechen trägt, ist hier mit den Enden aufwärts gekehrt. Von den letzteren laufen zwei Stege empor, welche an ihrem Kreuzungspunkte eine weibliche, mit Ohrringen gezierte Maske tragen. Auf dem Scheitel der Maske sitzt der Anhängering des ganzen Amuletes.

Aus jenen beiden orientalischen Elementen: der mit Vögelchen besetzten Frauengestalt und dem von Vogelköpfen (ursprünglich Schlangen) flankirten Kreis- oder Sonnenzeichen erklären sich verschiedene Combinationen, die unter den prähistorischen Schmuck- und Amuletformen vorkommen. Die Verschmelzung eines kegelförmigen Idols mit dem aus der Scheibe und zwei Schlangen gebildeten Zeichen findet sich bereits in phönikischen Arbeiten. Ein Scarabäus aus Sardinien[4]) zeigt einen gitterförmig gestreiften Kegel, von dessen oberem Ende die schon hier wie lange Vogelprotomen gestalteten Uräusschlangen ausgehen; zwischen den letzteren befindet sich die Sonnenscheibe (Kopf der schematischen Menschenfigur, Ring des daraus gebildeten Amuletes), darüber noch eine Palmette. Ein anderer Scarabäus[5]) zeigt ebenfalls ein kreuzweise gestreiftes anikonisches Idol, darüber die ganze Gestalt des Uräus mit Sonne und Mond, wie sie in anderen phönikischen Werken[6]) auf einer Säule erscheint.

Es werden also nicht nur die unten mit hängender Mondsichel ausgestatteten, sondern auch die trapezförmigen Anhängsel mit doppelter Vogelprotome als Nachbildungen orientalischer, speciell phönikischer Cultsymbole zu betrachten sein, womit uns der Weg gezeigt ist, auf welchem „Blechgötzen“ und mancherlei „Klapperwerk“ der Hallstattperiode im Norden Eingang gefunden haben. Zur geometrisch vereinfachten menschlichen — speciell langbekleideten weiblichen — Figur, wie sie aus Tempelbildern, Idolen und Amuleten bekannt war, passt stilistisch ganz wohl der aus dem Motiv der beiden Uräusschlangen entstandene symmetrische Besatz mit zwei Vogelköpfen. Die Gottheit, deren Symbol dies war, ist wohl keine andere als die, welche sonst auch unbekleidet und mit Vögelchen besetzt erscheint, ob wir sie nun Astarte, Tanit, Aphrodite oder wie immer nennen wollen.

---

[1]) Photogr. Atlas, Antiqu. préhist. du Mus. nat. Hongr. Budapest, Taf. XXX, Fig. 232—287, 289—292, 303—321; Taf. XXXI, Fig. 25—28; Taf. XXXVIII, Fig. 1—7; Taf. XLI, Fig. 115; Taf. XLVI, Fig. 74—77.

[2]) Gross, Protohelvètes, Taf. XXXIII, Fig. 18, 35, 50, 56.

[3]) Ined. Wiener Hofmuseum, Prähist. Sammlung, Inv.-Nr. 7917.

[4]) Perrot-Chipiez, III, S. 656, Fig. 464, hier Taf. IX, Fig. 6. [5]) Ebenda Fig. 465.

[6]) Z. B. einer Schale, l. c., II, S. 740, Fig. 402, 404.

So erklärt sich eine lange Reihe sonst räthselhafter Bildungen unter den prähistorischen Bronzen Italiens und Mitteleuropas. Es sei gestattet, einige Beispiele anzuführen. In einem kleinen Bronzekamm von Dôle[1]) erkannte schon der Herausgeber die Nachbildung einer Menschenfigur, welche ich[2]) leugnete, indem ich statt der Aermchen Vogelköpfe erkannte. Dies tadelt S. Reinach,[3]) der wieder die Vogelköpfe nicht sieht und sie für einfache Aermchen erklärt. Der Kamm, sicher ein Amulet, wie so manche „Zauberkämme" alter und neuerer Völker, ist aber als Menschenfigur gestaltet, aus der statt der Arme Vogelköpfe hervorwachsen. Mit Unrecht sagt Reinach: „In dem noch unsicheren Streben nach Menschenähnlichkeit, welches die Arbeiten dieser Zeit zeigen, ist die Bildung der Arme Nebensache." Wir haben gesehen, dass diese Zeit — rund und allgemein etwa um 600 v. Chr. — keineswegs nur so kindliche Arbeiten hervorbrachte, und dass der schematisch rohe Stil der letzteren vielmehr aus dem Amuletcharakter dieser Bildwerke zu erklären ist. Mit Unrecht verweist Reinach auch auf „eine seltsam geformte Fibel aus Vetulonia", welche nach seiner Meinung eine originelle Entwicklung desselben Typus darstellt. Das von Reinach abgebildete Stück[4]) ist zunächst keine Fibel, dann aber zeigt es unzweifelhaft zwei gegen die Mitte gekehrte ganze Vogelfiguren und dazwischen zwei auswärts gekehrte halbe Menschenfiguren. Reinach hätte dies auch leicht sehen können, wenn er das (bis auf die menschlichen Protomen) ganz gleiche Stück, l. c., Taf. XV, Fig. 39, verglichen hätte.

Ein bronzenes Rasirmesser aus Villeneuve-St. Georges, Seine et Oise,[5]) hat einen durchbrochenen Griff aus einem Mittelstabe mit Ring und zwei seitlichen Ringen, welche durch abwärts gekrümmte Stäbe mit dem Mittelstab verbunden sind. Mittelstab und Klinge bilden die kaum mehr kenntliche Menschenfigur; die seitlichen Ringe und die Verbindungsstäbe sind Vogelköpfe mit langen Schnäbeln.[6])

Mehr oder minder Aehnliches findet sich in unzähligen Wiederholungen. In einem späteren Abschnitt dieser Uebersicht werden wir eine Sammlung von Beispielen der Vogelsymbolik in der Hallstattperiode und der gleichzeitigen vorgeschrittenen Bronzeperiode vorführen. Es finden sich neben einzeln oder in Reihen gebildeten Vogelfiguren namentlich oft symmetrisch gepaarte Vogelprotomen meist nach aussen sehend an Gefässen, Deckeln, Gürteln, Schilden, Gehängen, Hausurnen, Kesselwagen u. s. w. Oft ist das runde Mittelstück vorhanden, oft fehlt es auch, und die gekuppelten Vogelhälse bilden eine schiff-

[1]) Mortillet, Mus. préhist., Taf. LXXXVI, Fig. 993.

[2]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien, Taf. XXV, S. 113.

[3]) L'Anthr. V, 1894, S. 301.

[4]) Falchi, Vetulonia, Taf. XVII, Fig. 11.

[5]) Mortillet, l. c., Taf. XCV, Fig. 1185.

[6]) „Ornamentale Kreise und Bänder" nennt Beltz diese durchbrochenen Grifftheile bei einem ähnlichen Messer mecklenburgischen Fundortes, Jahrbücher, Schwerin 1896, S. 186. Gleiche Messer stammen aus Brandenburg, Schleswig-Holstein, Dänemark, l. c. Ein aus letzterem Lande stammendes Stück, Undset, Eisen in Nordeuropa, Taf. XXX, Fig. 9, zeigt statt der drei Ringe in der Mitte und an den Enden des Griffes drei ganze Vogelfiguren.

förmige Figur. Diesen Vogelfiguren und Vogelköpfen wurde sicherlich eine hohe talismanische oder apotropaiische Bedeutung beigemessen, und der stilistische Schwung, der in diesen Darstellungen erreicht wurde, ist nur die Folge der häufigen, nicht blos decorativen Wiederholung. Der Vogel ist Symbol und Begleiter einer mütterlichen Gottheit, als Seelenthier Attribut der Seelenbeherrscherin. Denn so wird er im Glauben der Naturvölker fast überall aufgefasst. Er ist das eigentliche Seelenthier, ob er nun als Leichenfresser die Geister der Verstorbenen in sich aufnimmt oder blos durch sein Weilen und Schweifen in Luft und Wind, auf Baumwipfeln und Berghöhen, in Höhlen und über dem Wasser, das vermeintliche Wesen der vom Körper geschiedenen Seele treu darstellt. Deshalb wird er schon von der Kunst der ältesten Zeiten weiblichen Gottheiten, die als Herrscherinnen in der Geisterwelt gedacht sind, beigegeben oder substituirt. Dies ist der Ursprung der Verbindung zwischen dem Weibe und der Vogelgestalt, was auch später als secundäres Motiv derselben erscheinen mag; und dies ist auch der Grund, weshalb die postquartäre prähistorische Kunst dieses Thier lieber als jedes andere formt und zeichnet, während die Jägerkunst der Quartärzeit in ihrer nüchternen Weltlichkeit den ökonomisch geringwerthigen Vogel nur selten darstellt.



Fig. 138. Bronzeblech-Figur aus Meclo, Tirol.

Wenn damit die geistige Grundlage jener Combinationen richtig bezeichnet ist, so möchte man glauben, dass es zur Ausbildung solcher Symbole in Europa fremder Intervention nicht bedurft habe. Indessen ist die letztere doch zweifellos erfolgt und hat der Bildnerei der ersten Eisenzeit ihr unverkennbares Gepräge aufgedrückt. Wir haben gesehen, dass zu einer ganz bestimmten Zeit fremde, im Orient ausgebildete Göttergestalten in Italien Fuss gefasst und hier einen zur Aufnahme bereiten Boden vorgefunden haben. Es leidet keinen Zweifel, dass auch die abgekürzten und halb unverständlichen schematischen Darstellungen, wie wir sie auf Taf. X zusammengestellt haben, auf eine Uebertragung von Formen zurückgehen, deren Ausgangspunkt jenseits des Mittelmeeres gesucht werden muss.

Gleiches gilt von den rohen, aus Bronzeblech geschnittenen Flachfiguren von Menschen, Thieren, Reitern, menschlichen Masken, Gliedmassen etc., welche nicht zum Anhängen eingerichtet sind und ab und zu in Heiligthümern und Gräbern angetroffen werden. Solche Funde ergab z. B. der Fondo Baratela bei Este und die Nekropole von Meclo im Nonsthale Südtirols. Ein Beispiel dieser Votivschablonen gebe Fig. 138 aus Meclo.[1])

Eine Vereinigung von fünf Figuren in einem der Grundgestalt nach trapezförmigen Anhängsel bietet das à jour gearbeitete Stück bei Babelon und Blanchet, Catalogue Nr. 1835 (Gerhard, Etruskische Spiegel I, S. 61, Taf. XXVIII,

[1]) Nach Archivio Trentino IV, Taf. IV, Fig. 24; vgl. ebenda VII, Taf. V.

Fig. 3). Es ist 16·7 Cm. hoch, 10·5 Cm. breit. Das Dreieck bilden fünf schematische, sich mit gespreizten Beinen bei den Händen haltende Figuren von gegen die Enden hin beiderseits abnehmender Grösse. Das Blechband zu ihren Füssen ist mit Würfelaugen verziert und unten von Löchern durchbohrt, an welchen Kettchen mit weiteren kleinen menschlichen Figuren herabhängen. Diese haben die Arme in die Hüften gestützt. Die Mittelfigur oben hat eine Andeutung der Geschlechtstheile, ein Würfelauge auf der Brust, durchbohrte Ohren und den Anhängering auf dem Scheitel. Wahrscheinlich ist hier ein den Kabiren ähnlicher Götterverein dargestellt.

b) Rundfiguren.

In Mittel- und Nordeuropa gefundene figurale Bronzen der ersten Eisenzeit oder der jüngsten Periode des Bronzealters sind von den Prähistorikern stets als Ergebnisse einer von Südeuropa, namentlich von Italien ausgegangenen Culturströmung aufgefasst werden, sei es, dass man sie einfach für Import erklärt hat, sei es, dass man einheimische Arbeit nach fremden Mustern annahm.[1]) Das war aber lange Zeit eine ziemlich vage Vorstellung, und um sie klarer zu gestalten, muss in erster Linie das Ausgangsgebiet solcher Fabrikate und Anregungen für die nördlicheren Theile des Continents ins Auge gefasst werden. Wir haben einige Uebereinstimmungen zwischen mitteleuropäischen und italischen Funden nachgewiesen, welche wohl geeignet scheinen, der ebenso gefährlichen als leichtfertigen Neigung, figürliche Bronzen und deren Typus möglichst im Bereiche des Fundortes entstanden zu denken, ein Gegengewicht zu bieten. Wäre eine primitive Bronzeplastik von der Art der bisher behandelten ureuropäisch, frei von fremden Einflüssen entstanden, wie unter Anderem S. Reinach glaubt, so müsste sich Aehnliches wie in Italien auch in anderen Theilen Europas in annähernd gleichem Masse finden lassen. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Auch dürften die in anderen Ländern spärlich genug auftretenden figuralen Bronzen nicht einen so hohen Grad von Aehnlichkeit mit italischen Arbeiten zeigen, wie sie es wirklich thun. Dies kann nur durch die culturelle Abhängigkeit der nördlichen Länder von Italien erklärt werden, wo die Bronzebildnerei zuerst in Europa Fuss gefasst hat, und wo um 600 v. Chr. eine besonders rege Kunstthätigkeit geherrscht haben muss.

Das figurenreichste Bronzebildwerk, welches in der an Oberitalien grenzenden Ostalpenzone gefunden wurde, ein wahres Mittelglied zwischen den Erscheinungen in Süd und Nord, ist der Plattenwagen von Strettweg bei Judenburg in Steiermark (hier Taf. VIII, Fig. 14).[2]) Schon Kemble hat ihn einerseits mit den Plattenwerken der Sammlung Payne Knight (Taf. IX, Fig. 6, 7), andererseits mit einigen noch weiter im Norden gemachten Funden verglichen. Die Uebereinstimmung dieses in einem Brandflachgrabe auf einem Steinpflaster

[1]) Ueber die Schwierigkeit, das Alter roher kleiner Bronzefiguren norddeutscher Fundorte zu bestimmen, vgl. die Bemerkungen Virchow's, Olshausen's u. A. Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1888, S. 593.

[2]) Nach Much, „Atlas", Taf. XLI.

neben zahlreichen und kostbaren ferneren Beigaben gefundenen Objectes mit den in Campanien und Etrurien erhalten gebliebenen Bronzen geht sehr weit. Der Besatz der Wagenplatte mit zwei Paaren von Pferdeköpfen erinnert an die vier ebenso verwendeten Pferdevordertheile eines Bronzewagens aus der Grotta d'Iside in Vulci. Die nackte weibliche Mittelfigur, welche ein Gefäss auf dem Kopfe festhält, ist wohl gleichbedeutend mit der gefässtragenden nackten Frauenfigur eines Candelabers von Vetulonia (Taf. IX, Fig. 20). Die vier Reiter mit Schild und Speer und spitzigen Helmen erinnern an die vier mit ebensolchen Helmen bedeckten Köpfe eines anderen Candelabers von Vetulonia (ebenda Fig. 19), aber auch an die Reiterfiguren, welche wiederholt auf den geknickten Beinen eherner Dreifussbecken von Vetulonia erscheinen (ebenda Fig. 18). Die vier Figuren in den beiden vorderen Reihen der Figurengruppen des Strettweger Wagens zeigen die merkwürdige Geschlechtlosigkeit der vier Figuren auf jeder der beiden Platten der Sammlung Payne Knight's und des Plattengehänges der Sammlung Borgia. Man könnte das für eine Nachlässigkeit der Modellirung halten, wenn die erstgenannten Plattenwerke nicht zugleich androgyne Figuren enthielten, und wenn auf dem Strettweger Wagen hinter den Paaren geschlechtloser Figuren nicht zwei andere Figurenpaare erschienen, von welchen je eine Figur ithyphallisch, die andere ausgesprochen weiblich gebildet ist. Diese Gesellung je einer männlichen und einer weiblichen Figur erinnert wieder an die merkwürdige Composition von Vetulonia, in welcher ein ithyphallischer Mann mittelst Kettchen an einen Ring im Hinterhaupte einer weiblichen Figur gehängt ist (Taf. IX, Fig. 15). Dazu kommt noch die von Kemble bemerkte Thatsache, dass die beiden Frauengestalten des Strettweger Wagens ebenfalls Oesen am Hinterkopfe tragen, in welche einst Ringe eingehängt waren, ganz wie bei den Plattenfiguren der Sammlungen Payne Knight und Borgia.

Andererseits bietet der Plattenwagen von Strettweg so viele Analogien mit sonstigen Bronzefunden Mittel- und sogar Nordeuropas, dass sich an ihn und seine Elemente das Meiste anknüpfen lässt, was uns von Rundplastik in Bronze aus dem Hallstätter Culturkreis bekannt ist. Deshalb eignet er sich zum Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen über diesen Gegenstand, und es sei gestattet, zuerst der Wagengestalt dieses Bildwerkes zu gedenken.

1. Wagengebilde.

Man hat vermuthlich Unrecht gethan, aus den prähistorischen Arbeiten in Thon und Bronze, welche auf kleine Räder gestellt sind, eine eigene geschlossene Gruppe zu bilden und sie als „Wagengebilde" zu behandeln, während man vielmehr auf die Verschiedenheit dessen, was in dieser Weise mobil gemacht ist, hätte achten sollen.

Die Ausstattung mit Rädern findet sich bei Figurenplatten, hohlen vogelförmigen Gebilden, Bronzegefässen u. A. Man unterscheidet gewöhnlich:[1])

[1]) Nach Virchow's Vorgang, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 199.

1. „Deichselwagen",[1]) untereinander sehr ähnlich. Eines der Stücke[2]) stammt aus einem Moore bei Burg im Spreewalde, ein zweites[3]) ist in der Nähe des vorigen gefunden; ein drittes[4]) stammt aus der Gegend zwischen Frankfurt a. d. Oder und Drossen; ein viertes[5]) aus Oberkehle bei Trebnitz in Schlesien; endlich wurden zwei Räderpaare von solchen Wagen, das eine bei Frankfurt a. d. Oder in einer Urne, das andere bei Friesach gefunden.

Virchow beschreibt die „Deichselwagen" von Frankfurt-Drossen, Burg und Oberkehle mit folgenden Worten:[6]) „Alle drei stimmen untereinander wunderbar überein, und zwar der erste und letzte so sehr, dass man nicht umhin kann, sie auf ein gemeinschaftliches Modell, wenn nicht auf denselben Künstler zurückzuführen. Zum Unterschiede von den Wagen der zwei ersten Gruppen (Kessel- und Plattenwagen) besitzen die Wagen der dritten Gruppe einen hohlen Stiel (Dülle), der offenbar zum Aufnehmen einer hölzernen Deichselstange bestimmt ist. Der Stiel geht nach rückwärts in eine Gabel über, welche sich an die Achse ansetzt. Auf dem Stiel und der Gabel stehen auf einfachen Säulchen Vögel, und zwar auf dem Wagen von Burg einer auf dem Stiel (der Dülle) und einer auf jedem Arm der Gabel; bei den beiden anderen Wagen stehen zwei auf dem Stiel und gleichfalls einer auf jedem Gabelarm. An der Achse sitzen bei dem Burger Wagen zwei Räder; bei den beiden anderen findet sich noch ein drittes Rad in der Mitte der Achse. Jedes Rad hat vier einfache Speichen. Die Arme der Gabel verlängern sich nach rückwärts über die Achse, erheben sich hier über die Höhe der Räder und tragen jeder einen Stierkopf; bei dem Burger Wagen setzt sich da, wo die beiden anderen das dritte Rad haben, noch ein dritter Arm oder Hals mit einem Stierkopf an. Sowohl die Vögel als die Stierköpfe sind in allen drei Fällen ganz gleichartig gebildet. Sie sind nicht ausgeführt, sondern mehr skizzirt und rein ornamental behandelt, sehr schlanke, magere Formen, bei den Stierköpfen verhältnissmässig lange und weit ausgelegte Hörner, bei den Vögeln breite und platte Leiber, hohe, dünne Hälse, sehr platte und grosse Schnäbel, am meisten entenähnlich."

Ueber den Zweck der „Deichselwagen" hat Virchow keine bestimmte Meinung ausgesprochen. Doch findet er sich durch dieselben erinnert an zweirädrige orientalische Wagen, sowie an eine Wagenabbildung auf dem Kivikmonument (oben S. 379, Fig. 117), wo ein Mann auf der Gabel eines ebensolchen Gefährtes, dessen Räder je vier Speichen haben, dargestellt ist.[7]) „Gerade so," sagt er, „sind unsere Wagen von Frankfurt a. d. Oder, Burg a. d. Spree und Oberkehle gebaut, nur dass statt des Mannes Vögel auf der Gabel stehen und, was nicht zu übersehen ist, Vögel mit rückwärts gerichteter Vorderseite. Auch die Stierköpfe

---

[1]) Virchow, Compte-rendu, Congr. intern. Paris 1867, S. 251 ff.; Undset, Erstes Auftreten des Eisens, S. 195 ff.

[2]) Undset, L. c., Taf. XX, Fig. 8.

[3]) Zeitschr. für Ethnol. V, Verhandl., S. 198; XII, Verhandl., S. 144.

[4]) Mecklenburger Jahrb. XVI, 1851, S. 262; Kemble, Hor. fer., Taf. XXIII, Fig. 4

[5]) Zeitschr. für Enthnol. V, Taf. XVIII, Fig. 1.

[6]) Zeitschr. für Enthnol., Verhandl. 1873, S. 200.

[7]) Nilsson, Skand. Nordens Ur-Invånare, Lund 1872, II, S. 75, Fig. 7.

dieser Wagen schauen rückwärts, als wäre der Wagen bestimmt gewesen, etwa beim Opferdienst in dieser Richtung dem Beschauer entgegengeschoben zu werden." Diese Deichselwagen bilden eine typische, auf verhältnissmässig engem Gebiet vertretene Gruppe, die sich von den in anderen Gegenden gefundenen kleinen Bronzewagen unterscheidet. Ihre Hauptmerkmale sind, dass sie nur eine Achse haben, dass die Deichsel in eine Dülle ausläuft, und dass sie mit Vogelfiguren oder Rinderköpfen geziert sind. Virchow vermuthet, dass sie gleich den übrigen Bronzewagen zu Cultzwecken gedient haben. Trotz der localen Begrenzung ihres Vorkommens betrachtet man sie doch als Importstücke aus dem italisch-hallstättischen Culturkreise, worauf namentlich die Vogelfiguren und die gehörnten Thierköpfe hinweisen.

Die Auffassung dieser Gebilde wird schwanken, je nachdem man die Räder oder den von der Achse getragenen Gegenstand als Hauptsache betrachtet. Getragen wird im vorliegenden Falle nichts als das nach Art eines Rindergehörns gekrümmte gabelige Deichselende, welches mit Vogelfiguren besetzt ist und in zwei gehörnte Thierköpfe ausläuft. Dieses Deichselende könnte als Hörnerpaar und somit als Symbol gedacht sein. Im Hallstätter Culturkreis befinden sich Analogien dazu beispielsweise in den thönernen „Mondfiguren" aus Oedenburg und von der Malleiten bei Fischau in Niederösterreich. Diese stammen aus Gräbern und stehen auf einem oder vier Füssen. Man mochte das Symbol ebenso gut auf Räder stellen.

Betrachtet man jedoch dieses emporgekrümmte doppelte Deichselende sammt seinen Aufsätzen nur als einen unwesentlichen theils tektonischen, theils ornamentalen Bestandtheil jener Gebilde, so erscheinen, da weiter nichts getragen wird, die Räder als Hauptsache. Diese sind an dem einen der Spreewalder Exemplare (Sammlung Virchow) zu zweien, an dem anderen (königl. Museum für Völkerkunde, Berlin) zu dreien an einer Achse aufgesteckt, so dass das mittlere Rad zwischen der hörnerförmigen Gabel läuft. Ein Wagen mit drei an eine Achse gesteckten Rädern ist etwas durchaus Ungewöhnliches. Da nun die Deichsel eine Dülle bildet, welche mit einem Nagelloch zur Befestigung des ehemals eingesteckten Holzschaftes versehen ist, so macht das ganze Gebilde nicht so sehr den Eindruck eines Wagens, als eines Stock- oder Stabaufsatzes, der als Abzeichen eines Führers, Priesters oder sonst irgend einer Standesperson gedient hat. Dazu stimmt auch die Grösse der Objecte. In diesem Falle wären die Räder das eigentliche Symbol und das von ihnen gekrönte Object als Scepter, Standarte o. dgl. anzusehen. Ein solches Abzeichen trägt in der That eine sardinische Kriegerfigur aus Bronze im Museo Kircheriano zu Rom.[1]) Es besteht aus zwei durchbrochenen Scheiben, die an einer Achse am oberen Ende eines langen Stabes befestigt sind. Der Stab ruht in einer an der Figur angebrachten Oese und trägt etwa in der Mitte seitwärts noch einen Gegenstand, der einer Cista a cordoni gleicht und wohl einen Korb oder Kessel vorstellt. Der Krieger trägt den sardischen Hörnerhelm, am linken Arm den Rundschild; mit der Rechten schultert er das (jetzt abgebrochene) Schwert. Nach einer Anregung von Herm.

[1]) Perrot-Chipiez, IV, S. 68, Fig. 57.

Weiss hat schon Virchow[1]) diese Figur mit den norddeutschen „Deichselwagen“ in Verbindung gebracht und meint, „sie zeigt irgend einen Gebrauch an, der möglicherweise den alten Phönikern eigenthümlich gewesen ist“.

2. Kesselwagen. Der Ausdruck stammt von Lisch, der ihn auf den zuerst gefundenen Gefässwagen von Peccatel anwendete.[2]) „Hier steht auf vier Rädern, von denen je zwei durch Achsen verbunden sind, ein eigenthümliches, aus schlangenartig gebogenen Metallstreifen oder Bügeln gebildetes Gestell, über welchem sich ein grosser, mit zwei Doppelhenkeln versehener Kessel oder eine Schale aus Bronze erhebt. Die Räder haben vier Speichen. In dieselbe Kategorie gehört der Wagen von Lund in Schweden, den die Herren Bruzelius und Nilsson beschrieben und abgebildet haben, von dem jedoch leider der Aufsatz fehlt. Die Räder sind gleichfalls vierspeichig. . . . Endlich ist zu erwähnen der sehr vollständige Kesselwagen, welcher im Szaszvaroser Stuhl 1834 gefunden ist und von dem Herr Bruzelius[3]) eine genaue Darstellung geliefert hat. Die vier Räder sind vierspeichig, aber ungleich kunstvoller als die der nordischen Geräthe, indem sie gegen die Achsen hin sich verbreitern und an ihrem Zusammenstoss spitze Curven bilden“ (Virchow). In dem letzteren Stücke sieht Virchow einen Uebergang zu den Plattenwagen, da sowohl an dem Kessel als an den Langbäumen, an langen gebogenen Hälsen eigenthümliche, an verzerrte Vogelköpfe erinnernde Zacken sitzen.

Man hat sich gewöhnt, unter „Kesselwagen“ sowohl die mit gefässförmigem Aufsatz (aus Siebenbürgen, Böhmen, Mecklenburg und Schweden), als auch die mit vogelförmigem Körper (von Corneto, Salerno, Viterbo, Este, Glasinac) zu verstehen, obwohl weder die einen noch die anderen „Kessel“ tragen. Der Aufsatz der ersteren ist einfach als Gefäss anzusehen, das durch die Unterstellung von Rädern beweglich gemacht ist. Dies kann bei einem so leicht transportablen Gegenstand nur Nachbildung eines grösseren Objectes sein, das dadurch, dass es auf Räder gestellt war, geheiligt erscheint. Die Beräderung hat eben keine andere Bedeutung als die, dass man ein bestimmtes Object trotz seiner Grösse stets mobil haben will, um es gegebenen Falles mitzuführen, es vor Feinden zu retten, bei Wanderungen nicht zurücklassen zu müssen etc. Aus demselben Grunde findet man beräderte Vogelfiguren.

Im griechischen Demetercult wurde der Kalathos der Göttin, d. h. der Modius, den sie sonst auf dem Kopfe trägt, feierlich auf dem Wagen herumgeführt.[4]) Ganz ebenso zeigen jene Bronzewagen nur das Attribut, nicht die

---

[1]) Zeitschr. für Enthnol., Verhandl. 1883, S. 318.

[2]) Virchow, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 199.

[3]) Svenska Fornlemningar, Lund 1860, II, S. 27, Taf. VI, Fig. 1

[4]) Merkwürdige Nachrichten, die sich wohl nur durch den Gebrauch gefässförmiger Tanzmasken erklären lassen, haben wir aus dem Alterthum über tanzende *κάλαθοι*, d. i. weibliche Arbeitskörbe, die beim Spinnen und zum Einsammeln der Feldfrüchte verwendet wurden (vgl. Stephani, Compte-rendu, Petersburg 1865, S. 25). Mehrere Grammatiker erwähnen einen *καλαθίσκος* genannten Tanz, bei welchem Mädchen einen ähnlichen Kopfputz trugen. Nun erzählt aber Eusthatios ad Hom. p. 1627, 49, dass nach einem „Mythos“ bei einem gewissen eleusinischen Weihefest die *κάλαθοι* der Demeter selber tanzen. Und ähnlich heisst es bei Strabo

Gestalt der Gottheit. Wir kennen solche aus Böhmen,[1]) Mecklenburg[2]) und Schweden.[3]) Diese Fundorte lassen eine Verbreitungslinie erkennen, welche die von Italien nach Steiermark ziehende Linie über die Donau und die Ostsee hinweg fortsetzt. Sie gehören sämmtlich dem Ende der nordischen Bronzezeit, beziehungsweise der älteren Hallstattperiode Mitteleuropas an, d. i. ungefähr der Zeit von 650—500 v. Chr. (Montelius' VI. Periode der Bronzezeit.) Der Wagen von Milaveč in Böhmen stammt aus einem Grabhügel und enthielt angeblich Leichenbrand. Der Bronzewagen von Peccatel verräth sich auch durch die Fundumstände als heiliges Geräth. An dem genannten Orte standen drei Tumuli nahe beisammen. Einer derselben enthielt den Wagen und andere Bronzen, einer der beiden anderen einen ungefähr 5 Fuss hohen viereckigen Aufbau aus Steinen und Erde, welcher ein grosses kreisrundes Thongefäss umschloss, ferner einen Leichenbrand und ein Skelet in einer flachen Thonmulde. Die Bronzetypen, wie die letztere Bestattungsform entsprechen vollkommen der mitteleuropäischen Hallstattperiode.

Der letztaufgefundene Kesselwagen[4]) stammt aus einem 7·5 M. hohen, 44 M. breiten Tumulus mit doppeltem Steinkreis bei Skallerup, Amt Prästo in Seeland. Das Grab enthielt werthvolle Beigaben: ein goldenes Armband, ein Bronzeschwert u. A. In dem 24 Cm. hohen bauchigen Kessel lagen die verbrannten Gebeine. Das Gefäss besteht aus zwei zusammengenieteten Theilen und hat einen breit umgelegten Rand, von dem an kurzen Kettchen blattförmige Anhängsel herabhängen und vier gedrehte Henkel zum Bauche herablaufen. Der niedrige Fuss ruht auf einem von vier Rädern getragenen Gestelle, dessen vier Langenden gedreht und in Gestalt von je zwei Hörnerpaaren hoch emporgebogen sind. Obenauf sitzen auf diesen Enden kleine Vogelfiguren. Dadurch nähert sich dieser „Kesselwagen" dem Typus der „Deichselwagen", bei welchem diese hoch emporgekrümmten, mit Vögelchen besetzten Enden ebenfalls vorhanden sind. Blinkenberg hält den Skalleruper Kesselwagen für ein etruskisches Fabrikat, das um 800 v. Chr. auf Handelswegen aus Italien nach dem Norden gelangt sei. Er vermuthet, dass dieser Gegenstand vor seiner Niederlegung im Grabe zu irgend einem praktischen Zwecke in Verwendung gestanden habe, und verweist auf analoge beräderte Gebrauchsobjecte im griechischen Culturkreise.

3. Plattenwagen. Zu diesen rechnet man eine Anzahl sehr verschiedener Gebilde, die meist in Italien gefunden sind oder wie der Strettweger Wagen von dorther stammen. Der Bleiwagen von Frög ist jedoch sicher in Kärnten

VIII, 626: man sage, dass an den Festen einer bei Sardes verehrten Göttin, welche Artemis *Κολοηνή* genannt wird, die *κάλαθοι* selber tanzen; „ich weiss nicht, ob das blos widersinniges Gerede ist oder Wahrheit". Vermuthlich gab es in den Zeiten des Geographen und des Grammatikers in Griechenland und Kleinasien keine Tanzmasken mehr, mit deren Hilfe Mädchen sich als Körbe verkleideten.

[1]) Milaveč bei Taus, Richlý, Die Bronzezeit in Böhmen, Wien 1894, Taf. LI, Fig. 14; Montelius, Temps préhist., S. 119, Fig. 168.

[2]) Peccatel bei Schwerin, Lisch, Jahrb. IX, S. 369.

[3]) Ystad, Montelius, l. c., S. 118, Fig. 167.

[4]) Chr. Blinkenberg, Aarböger 1895, S. 360 ff.

fabricirt worden. Nördlich der Donau scheinen Plattenwagen nicht vorzukommen. Man besitzt nur die Nachricht von einem nicht mehr vorhandenen Stücke aus Pennewitt in Mecklenburg, welches vier Räder hatte und zwei Pferde-, sowie eine menschliche Figur getragen haben soll.[1]) Die Plattenwagen schliessen sich einerseits den Kesselwagen an, wenn nämlich der Körper eine Lade bildet wie bei dem Bronzewagen aus der Grotta dell' Iside, oder zwischen den Rädern eine beckenförmige Vertiefung zeigt wie bei einem Stück aus dem Grabe Regulini, oder wenn die Hauptfigur der Platte ein Gefäss auf dem Kopfe trägt wie bei dem Strettweger Wagen und einem Räuchergefäss der Sammlung Canino im Louvre;[2]) andererseits zeigen sie mehrfach nahe Verwandtschaft mit einigen rohen, nicht auf Rädern ruhenden Plattenwerken der italischen Bronzeplastik des VI. und VII. Jahrhunderts v. Chr., die, wie wir zu zeigen suchten, unter dem Zeichen des phönikischen Einflusses steht.

In diese Classe italischer Bronzebildnereien gehören auch ein Paar Geräthe auf Rädern, welche zuletzt Undset in seiner Abhandlung über „Antike Wagengebilde“[3]) kurz behandelt hat. Das eine derselben[4]) im Ashmoleon-Museum zu Oxford zeigt nahe Stilverwandtschaft mit mehreren oben behandelten Werken. Es besteht aus einer kreisrunden, in der Mitte durchlöcherten Scheibe, welche mittelst horizontaler Spangen in drei menschliche Unterschenkel ausläuft, die auf drei Räderpaaren ruhen. Am Ende der Horizontalspangen befinden sich drei nach aussen sehende Köpfe von Ziegenböcken; ferner laufen von hier Reste gedrehter Stäbe nach oben, welche einst wahrscheinlich ein Becken oder eine Oberplatte trugen, je nachdem man sich das Erhaltene mehr nach dem Vorbild der Dreifüsse von Vetulonia (und des Plattenwagens von Strettweg) oder nach dem der Payne Knight'schen Doppelplatten ergänzt denken will. Auf der Unterplatte und den Horizontalstäben standen kleine menschliche und Thierfiguren, von welchen noch drei Männchen, eine Vogelfigur und einige vierfüssige Thiergestalten vorhanden sind. Die Bockköpfe sind wie Apotropaia angebracht; die Stellung des Ganzen auf Räderpaaren bedeutet gewiss eine Art symbolischer Heiligung. Ohne Nachprüfung des Originals lässt sich nicht entscheiden, ob nicht vielleicht vier Beine und vier Räderpaare vorhanden waren, denn auf dreien ist das Geräth als Wagen so gut wie unbeweglich, während es auf vier Räderpaaren leicht nach vorne und hinten, sowie nach beiden Seiten gerollt werden konnte.

Das zweite Stück[5]) ist in seinem Aufbau deutlich als Wagen charakterisirt. Es stammt wahrscheinlich ebenfalls aus Unteritalien. Vier Räder tragen einen Rahmen, an dessen Ecken vier durchbrochene Dreiecke mit einer Spitze eingezapft sind. Diese Dreiecke sind an den Schmalseiten paarweise miteinander verbunden und bilden so die Unterlage für eine jetzt fehlende Platte, über welche an den Ecken noch vier Stäbe hinausragten. Auf den horizontalen

[1]) Undset, l. c., S. 258.
[2]) Undset, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1890, S. 73, Fig. 19.
[3]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1890, S. 61 f.
[4]) L. c., Fig. 10, Archaeologia, XLI, Taf. XIV, S. 275 ff.; Bull. dell' inst., 1830, S. 15.
[5]) Undset, l. c., Fig. 11.

Schenkeln der Dreiecke ist viermal dieselbe Gruppe eines etwas nach vorne geneigten Mannes, der ein Thier zu schieben scheint, angebracht. Die vorragenden Enden dieser Dreiecksschenkel, wie auch die des unteren Rahmens sind spiralig umgerollt, ein Verfahren, das auch die Payne Knight'schen Plattenwerke an den Stellen zeigen, wo Figuren in die Platte eingezapft sind. Die Figurenpaare sind räthselhaft. Pflüger darin zu sehen, erfordert starke Einbildungskraft, da die Hauptsache, der Pflug, fehlt.[1]) Indessen zeigen die Gruppen doch dieselbe Verbindung von Mensch und Thier wie die oben genannten Arbeiten, und zwar, was den Stil betrifft, in der undeutlichen Gussarbeit jener durchbrochenen Flachbronzen, für die wir die Ringfiguren von Bologna, Vetulonia, Corneto als Beispiele anführen können. Dieser Wagen wird demnach auch um 600 v. Chr. entstanden sein.

Alle bisher aufgezählten Gebilde sind, sofern sie überhaupt Wagen genannt werden dürfen, nur Miniaturwagen und ihre Bestimmung dunkel. Gegen die Erklärung Kemble's, dass sie zum Transport von Trinkgeräth auf dem Esstische gedient hätten, wendet sich mit Recht Virchow.[2]) Die zuerst von Professor Piper angeregte Vergleichung mit dem salomonischen Tempelwagen scheint nur für die Classe der Kesselwagen zutreffend. Aber immerhin leitet sie zu der ohnehin naheliegenden Auffassung dieser Gruppe als Cultobjecte, richtiger gesagt, als Votivnachbildungen grösserer wirklicher Cultgeräthe. Wiberg[3]) erklärt die Kesselwagen für etruskische Räuchergefässe, die mit glühenden Kohlen und

[1]) Sehr ähnlich im Schema ist die Figurengruppe auf dem Deckel einer Bronzedose in Saint Germain-en-Laye (Undset, l. c., S. 55, Fig. 5). Dieser Deckel hat die Gestalt eines Vogelkörpers mit langschnäbeligem Kopf, auf welchem wieder ein kleineres Vögelchen sitzt (vgl. das ganze Exemplar einer solchen Dose, die auf vier Rädern lief und also den italischen Vogelwagen äusserst nahe steht, l. c., Fig. 4. Es ist mir nicht recht klar, warum diese Dosen, nach Undset, jünger sein sollen als die Vogelwagen). Auf dem Deckel befindet sich ein Zweigespann (von Pferden?), dahinter ein Lenker mit Hut und Untersatz (Wagenkasten?), aber ohne Beine, welcher die Hände auf die beiden Thiere legt, wie es auch bei den oben gedachten Figurenpaaren der Fall ist. Diese Dose war wohl auch mit Rädern versehen, und es scheint, dass die Räder, auf denen ein solches Geräth lief, zugleich für die Darstellung auf demselben in Rechnung zu ziehen sind. Mit anderen Worten: in dieser primitiven Kunst stehen nicht nur die Lenker und der sonstige Inhalt, sondern auch die Zugthiere auf dem Wagen selbst. Vgl. den thönernen Plattenwagen aus einem Dipylongrabe bei Athen, Undset, l. c., S. 67, Fig. 13 und die sehr ähnliche Quadriga aus Phönikien, l. c., S. 69, Fig. 14. So war denn auch die Gruppe auf dem Dosendeckel von St. Germain und die vierfach wiederholte Composition auf dem oben beschriebenen Bronzewagen vermuthlich als Pferdegespann mit Wagenlenker gedacht, wobei die Vereinfachung allerdings das Mass des Erlaubten überschreitet. War man aber einmal so weit, so möchte es auch zulässig sein, die Zugthiere in noch weiterer Verkürzung als Protomen am Wagen selbst anzubringen, wie es an dem Ladenwagen aus der Grotta dell' Iside (Undset, l. c., S. 71, Fig. 15) und an dem Plattenwagen von Strettweg geschehen ist. Es störte dann nicht weiter, wenn sie gleichmässig an beiden Schmalseiten, also vorne und hinten vorragten. So hat vielleicht auch der räthselhafte Typus des Vogelwagens ursprünglich einen von Vögeln oder von einem Vogel gezogenen Wagen bedeutet, der anfangs blos einen Kessel oder eine Dose trug, die dann mit dem Vogelkörper verschmolz.

[2]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 200.

[3]) Archiv für Anthr. IV, 1870, S. 18 (vgl. Dess. „Der Einfluss der classischen Völker auf dem Norden durch den Handelsverkehr", Hamburg 1867, S. 22).

Räucherwerk gefüllt durch die Grabkammer gerollt wurden, um diese mit Wohlgerüchen zu füllen. Er findet es wahrscheinlich, dass diese Wagen aus den geplünderten Gräbern Etruriens zur Zeit der Völkerwanderung als Kriegsbeute bis nach Skandinavien gebracht worden seien, — eine ganz unglückliche Idee.

Die Ausstattung eines Cultobjectes mit Rädern ist ein alterthümlicher Zug, der sich aus der Wanderzeit der Völker herschreibt und in den Processionen oder Umzügen mit Götterbildern und gottesdienstlichen Apparaten hie und da noch viel später eine praktische Bedeutung bewahrt hat. Hauptsächlich ist aber für die Erhaltung jenes Zuges wohl der Conservatismus des Cultes verantwortlich zu machen, der nichts verloren gehen lässt, was einst Sinn und Zweck hatte. Die erhaltenen Objecte sind jedoch durchaus zu klein, um als Originale zum Cultgebrauch angesehen zu werden. Sie sind nur als Nachbildungen grosser Cultobjecte aufzufassen, die, wie das sagenberühmte trojanische Pferd und verwandte mobile Cultgeräthe Indiens (der Wagen Krishna's in Dschagganath) viele Menschen oder Zugthiere zu ihrer Fortbewegung benöthigten. Zum zeltförmigen Tempel gehört die tragbare Bundeslade, welche Cook in der Südsee, ein neuerer Missionär am Himalaya wiederfand,[1]) und so ist es denn auch zu verstehen, wenn im salomonischen Tempel grosse, zur Reinigung des Opfers dienende Wasserbecken auf vier Rädern standen. Die tragenden Theile dieser Erzgestelle waren überdies mit Cherubin, Stieren und Löwen geschmückt, also mit Thier- und halbmenschlichen Flügelgestalten, von welchen man sich diese Sacralgeräthe getragen oder gezogen denken mochte. Auf den Zusammenhang dieser im ersten „Buch der Könige" VII, 27—39 beschriebenen phönikischen Bronzearbeiten mit den oben genannten italischen, mittel- und nordeuropäischen Fundstücken hat man schon lange und immer wieder hingewiesen,[2]) ohne dass dagegen ein triftiger Einwand erhoben worden wäre. Undset hat auch schon (l. c., S. 61) Münzbilder aus Krannon in Thessalien herangezogen, wo sich nach schriftlichem Zeugniss ein eherner heiliger Wagen befand, den man bei anhaltender Dürre in Bewegung setzte, um Regen zu erflehen. Auf dem Wagen stand, wie die Münzbilder zeigen, eine grosse Amphora; auf den Rädern des ersteren stehen Vogelfiguren, vielleicht die heiligen Raben, von welchen es heisst, dass sie überhaupt die einzigen derartigen Vögel im Stadtgebiete von Krannon gewesen seien. Wagen, Amphora und Vögel müssen in jener Stadt hohes Ansehen genossen haben, da man sie sonst gewiss nicht in das Wappen oder unter die Münzzeichen derselben aufgenommen hätte. Damit ist die Existenz eines zweiten grossen Originalcultobjectes erwiesen, wie wir solche auch blos auf Grund der erhaltenen kleinen Bronzenachbildungen anzunehmen berechtigt wären, und Undset schliesst daraus, „dass man einst auch in der griechischen Welt sacrale Kesselwagen gehabt hat, gewiss dank denselben phönikischen Einwirkungen, denen das nordische Bronzealter die gedachten Kesselwagen via Italien zu verdanken hat".

[1]) Lippert, Geschichte des Priesterthums I, S. 261.

[2]) Vgl. Undset, l. c., S. 57 f.

In seinen „Meisterwerken der griechischen Plastik"[1]) hat Ad. Furtwängler die Frage der kleinen prähistorischen Bronzewagen ebenfalls gestreift, aber in ganz anderem Sinne darüber geurtheilt. Er geht aus von einem vor der Nordseite des Parthenon aufgestellt gewesenen Bilde der Erdgöttin, welche dargestellt war, wie sie von Zeus Regen erfleht. Sie ragte nur mit dem halben Körper aus dem Boden hervor, und die Aufstellung geschah wohl in Folge einer langen und verderblichen Trockenheit. Ein Siegelabdruck auf einer kleinen Thonpyramide aus Attika zeigt die Gestalt der Göttin, wie sie in jenem Bildwerke vermuthlich erschien, aber auf einem zweirädrigen Karren, wie sie die attischen Landleute benützten; unter der Halbfigur erscheint eine Lage von geschnittenem Gras, Korn o. dgl.

Wenn dieses eingeprägte Bildwerk etwas wirklich Bestehendes wiedergab, so kann dies nur ein zu cultlichen Umzügen, wahrscheinlich Bittgängen um Regen benützter Plattenwagen mit darauf befindlicher Götterfigur gewesen sein. Nach der kühnen und schönen Ausführung der letzteren stand ein solcher Apparat in Attika noch in hochclassischer Zeit in Verwendung, ein neuer Beweis für den Gebrauch derartiger Geräthe im volksthümlichen Cultus.

Furtwängler citirt zur Erklärung dieses Brauches verschiedene Ueberlieferungen, zunächst die auf den heiligen Wagen von Krannon bezüglichen. Er vermuthet, dass bei der Ausführung jenes Regenzaubers das Gefäss mit Wasser gefüllt wurde, welches beim Hin- und Herziehen des Wagens verspritzte. Davon wird nichts berichtet; es heisst vielmehr, dass man beim Umzuge das Gefäss wie eine Glocke geschlagen habe, um Regen zu erflehen. Dies ist auch wahrscheinlicher, da bei solchen Proceduren gewöhnlich irgend eine Lärmerregung (durch Hörner, Klappern u. dgl.) vorzukommen pflegt. Das Gefäss klang aber nur dann hell, wenn es leer war und der Füllung bedurfte. Ueberdies würde ein solcher Zug, wie das Herumführen und Verspritzen von Wasser, von der Ueberlieferung, wenn sie den Brauch einmal erwähnte, nicht verschwiegen worden sein. Eine Reihe anderer Nachrichten über religiöse Züge mit Wagen bezieht Furtwängler ebenfalls auf Bittgänge um Regen. Im Haupttheiligthum der Göttermutter zu Gordion in Phrygien stand der heilige Wagen derselben. Als der Cult dieser Göttin nach Rom verpflanzt wurde, pflegte man auch dort das Idol derselben auf einem Wagen umherzuführen und dann zu baden. In dieser Reinigung, wie in jedem Eintauchen eines Götterbildes in Wasser, vermuthet Furtwängler den Ueberrest eines alten Regenzaubers. Aber diese Waschung bedeutet zunächst wohl nur die Abspülung des Reisestaubes vor der neuerlichen Stabilisirung des Cultbildes und ist eine Nebensache, während der Umzug die Hauptsache ist. Das Bad der Götterbilder ist ein Cultact, der einfach dem Bade der Menschen entspricht; es ist ein Act der Geisterverpflegung wie die Darbringung von Nahrung, die Unterhaltung durch Musik u. s. w. Durch eine naheliegende Ideenassociation konnte dann allerdings bald die Vorstellung entstehen, dass die Gottheit als Gegenleistung für

[1]) Kunstgeschichtliche Untersuchungen, Leipzig und Berlin 1893, „Die um Regen flehende Erdgöttin beim Parthenon", S. 257 ff.

das irdische Wasser himmlisches Nass spenden werde, und so konnte das Götterbad zu einem Act des Regenzaubers werden.

Im Zuge des Xerxes befand sich nach Herodot das Bild der obersten Gottheit auf einem von acht Rossen gezogenen Wagen, hinter welchem der König seinen Platz hatte. Die Gothen führten noch im IV. Jahrhundert n. Chr. ein Idol auf einem Lastwagen in ihren Zügen mit, und bei den Germanen des Tacitus bestand derselbe Brauch: der von Rossen gezogene heilige Wagen wurde von Priestern und Fürsten geleitet. Solche Züge in Krieg und Frieden sind das Ursprüngliche, die religiösen Umzüge nur Abbilder desselben. Der von Kühen gezogene Wagen der Nerthus (nach Tacitus identisch mit terra mater) wurde im ersten Frühling durchs Land gefahren und darnach der Wagen, das Idol und die Kleidung desselben in einem See gewaschen. Dieser Umzug war an sich und ursprünglich kein Bittgang um Regen, sondern die altererbte Feier des Wohnungswechsels beim Wechsel der Jahreszeit, einer Sitte, die allen halbnomadischen Viehzüchtern eigenthümlich ist und noch jetzt in den Gebirgen festlich begangen wird.

Furtwängler erinnert dabei an die noch existirenden oder kürzlich erloschenen ländlichen Gebräuche Europas, in welchen ein „Vegetationsdämon“ oder „Wachsthumsgeist der Erde“ mit Wasser begossen wird. Allein die südslavische „Dodola“ und ähnliche Maskenfiguren wurden nicht auf einem Wagen herumgefahren, sondern gingen barfuss im Dorfe umher.

Der Wagen ist nach Furtwängler das Symbol der dröhnenden, rasselnden Regen- und Gewitterwolke, und in der germanischen Mythologie soll diese Urbedeutung noch besonders durchsichtig sein. „Thor und Odin fahren beide auf dröhnenden Wolkenwagen, insbesondere aber hält die grosse Wolkengöttin (Nerthus) im ersten Frühling ihre Umfahrt zu Wagen oder auch zu Schiffe; denn letzteres ist nur ein anderes, nicht minder beliebtes Symbol der Wolke.“

Wir können diese Natursymbolik als Quelle der sogenannten „Urbedeutungen“ nicht anerkennen. Es ist ganz natürlich, dass, wenn man einmal die Götter an den Himmel versetzt, auch das Rollen und Rasseln ihrer Wagen dort hörbar sein wird. Aber sie haben nicht etwa deshalb Wagen, weil die Wolke wagenähnlich rasselt (die ältesten Wagen, an welchen wenig oder gar kein Metall war, rasselten auch nicht, sondern ächzten und stöhnten), sondern sie wurden zweifellos schon früher zu Wagen gedacht und dies nur darum, weil man ihre Bilder hienieden behufs leichterer Fortschaffung auf Wagen zu stellen gewohnt war.[1]) Wäre der Wagen ein Symbol der Wolke gewesen, dann hätte die Mutter Erde (nach dem Zeugniss jenes attischen Cultgeräthes) auf einer Wolke gethront und von hier aus ihre Hände um Regen flehend emporgestreckt, was doch offenbar widersinnig gewesen wäre.

[1]) Dasselbe gilt vom Schiff, welches bei Polynesiern der Gegenwart, wie bei den Phönikern des Alterthums die Götterbilder trägt und trug. Das Schiff ist ein Vehikel und kein Symbol der Wolke, wie Furtwängler glaubt. Dieser findet den Schiffsumzug an den Panathenäen durchaus gleichartig mit dem Zuge der deutschen Nerthus. „Athena steht in ebenso enger Beziehung zu Schiff, Wagen und Pflug, den alten Wolkensymbolen, wie jene germanische Göttin.“ Ueber prähistorische Schiffsbilder s. oben S. 383—392.

Ueber die in Mittel- und Nordeuropa gefundenen Kesselwagen der Bronze- und ersten Eisenzeit urtheilt Furtwängler nach unserer Meinung ebenfalls nicht richtig, wenn er sagt: „Man ist aber sehr auf Abwege gerathen, indem man sie in Beziehung brachte zu dem auf Rädern gehenden, grossen, zum Reinigen der Opfergaben bestimmten Kessel des salomonischen Tempels. Die Verwendung von Rädern am Fuss von allerlei Geräthen, wie hier an den Kesseln des Hiram und wie sie ferner das homerische Epos kennt[1]) und alte etruskische und griechische Funde uns kennen gelehrt haben, hat gar nichts zu thun mit jenen nordischen Kesselwagen." Warum? Das wird nicht gesagt, sondern Furtwängler fährt fort: „Es gehört nach meiner Ansicht, die ich an anderer Stelle ausführlicher begründen werde, zu den schlimmsten Irrthümern der urgeschichtlichen Archäologie, dass sie auf jene oberflächliche Aehnlichkeit hin den semitisch-orientalischen Einfluss auf die alteuropäische Kunst gerade da zugelassen hat, wo derselbe nach meiner Ueberzeugung am wenigsten stattfand. Jene Kesselwagen sind ebensowenig semitisch wie der von Krannon. Sie werden vielmehr dieselbe Bedeutung gehabt haben wie dieser: sie werden eigentlich religiöse Symbole der fruchtbringenden Regenwolke sein, und man wird auch sie vermuthlich wie jene geschüttelt haben bei Zeiten der Dürre."

Wir vermögen den Nutzen solcher leichthin ausgesprochenen und nicht weiter begründeten Einwendungen nicht einzusehen. Furtwängler hat die alte Annahme eines Zusammenhanges jener europäischen Formen mit einem Analogon aus phönikischer Werkstatt in keinem Punkt erschüttert, sondern nur dagegen protestirt. Hiezu scheint ihn mehr eine gewisse Abneigung bestimmt zu haben als sichere Gründe; denn die von ihm angeführten Daten sprechen eher für als gegen jenen Zusammenhang. Die Schlagworte „semitisch" und „indogermanisch" haben hier gar nichts zu thun. Die Vorstellung, wonach Cultsymbole und Götterbilder ihren Stämmen in die Schlacht, auf die Wanderung u. s. w. zu Land und zur See folgen oder vielmehr führend vorangehen und deshalb auf Wagen oder Schiffe gestellt werden, ist weder semitisch noch indogermanisch, sondern allgemein menschlich; sie herrschte bei Juden und Germanen, sowie sie noch heute bei allen Primitivvölkern zu finden ist. Wir sehen darum gar keine Schwierigkeit, einen Zusammenhang zwischen den beräderten Kesseln des Hiram und ähnlichen Gebilden in Griechenland und Italien anzunehmen, sowie auch alles Jüngere, was Undset gesammelt und Furtwängler erwähnt hat, als Survival unter denselben Gesichtspunkt fällt sammt dem panathenäischen Schiffe und dem Wagen der Göttermutter.

Für die Wagengebilde im griechischen Cult brauchen wir auch gar nicht an Entlehnung der Formen aus dem Orient zu denken, wohl aber für die prähistorischen Bronzewagen Italiens, Mittel- und Nordeuropas. Diese sind wahrscheinlich italische Fabrikate nach phönikischen Mustern und von Italien aus nach Mittel- und Nordeuropa verbreitet. Nach Furtwängler's Meinung steckt die prähistorische Archäologie voll „schlimmer Irrthümer". Wir sind für jede Belehrung dankbar; wenn aber jene Annahme einer unserer schlimmsten

[1]) Beräderte Dreifüsse aus der Werkstatt des Hephaistos.

Irrthümer ist, dann müssen die anderen sehr leidliche Ansichten sein. Wir möchten es eher als einen schlimmen, jetzt bei Nichtprähistorikern stark um sich greifenden Irrthum bezeichnen, gewisse Typen höherer Ordnung deshalb, weil sie in Mittel- und Nordeuropa als prähistorische auftreten, rein europäischen Ursprunges sein zu lassen und ihnen keinerlei Stammverwandtschaft mit orientalischen Formen zuzugestehen. Wohin soll das führen? Möchte doch Jeder, der solche Neigung verspürt, zunächst die Altersstellung und Verbreitung der Funde und den grossen Zusammenhang, in dem sie sich von den Erscheinungen der localen Cultur abheben, prüfen und dadurch die Gründe erkennen, aus welchen man — nicht so leichthin, wie vielleicht vermuthet wird — Culturströmungen von Süd nach Nord anzunehmen sich genöthigt sieht.

An die Betrachtung der Wagenfiguren schliessen wir einige Bemerkungen über das Rad in Bildwerken. Das Rad ist in vielen Fällen vielleicht nur eine Abbreviatur des heiligen Wagens und verräth seine Verwandtschaft mit diesem, wenn es wie der ganze Wagen in Verbindung mit der Vogelgestalt oder Vogelprotome erscheint (darüber später in einem eigenen Abschnitt über die Vogelfigur).

Unter den troischen und mykenischen Funden sind Radbilder nicht selten.[1]) Vielleicht darf hier auch an die radförmigen horizontalen Nadelköpfe Griechenlands und Italiens, sowie an die Radnadeln der mitteleuropäischen Bronzezeit erinnert werden. Taf. XII, Fig. 12—14 geben wir einige radförmige Bronzeanhängsel aus Ungarn und Böhmen. Jedenfalls können wir die Radfigur aus West- und Nordeuropa nach Südosten hin verfolgen, woher sie vielleicht ihren Weg als Symbol genommen hat.[2]) Ein chaldäischer Cylinder[3]) zeigt das Rad als Symbol auf einem Altar, von einem Adoranten verehrt; auf einem zweiten Altar daneben ist ein Mondbild ebenso aufgestellt. Hier ist das Rad wahrscheinlich ein Sonnensymbol. In der griechischen Kunst und Mythologie erscheint das Rad häufig als Motiv verschiedenen Sinnes (bei Ixion, Tyche, Nemesis, in sogenannten Mysteriendarstellungen), so dass man vermuthen darf, es sei frühzeitig als ein Symbol, dessen Bedeutung vergessen wurde, eingeführt worden.

Auf einer Henkelschale mit etruskischer Inschrift aus der „tomba del duce"[4]) halten zwei Flügellöwen ein Rad, welches zwar den Boden der Schale einnimmt, aber doch als Mittelstück der Composition erscheint. Nur bedeutungsvolle Figuren und Zeichen erscheinen zwischen solchen heraldisch gepaarten Thiergestalten. Auch auf der figurengeschmückten Schwertscheide von Hallstatt[5]) wird zweimal von heraldisch gepaarten, hier aber menschlichen Figuren ein Rad gehalten, worin man seltsamerweise[6]) zuletzt Darstellungen raddrehender Bergleute gesehen hat. Ich habe schon früher[7]) auf die Darstellung eines von

---

[1]) Bleiräder s. Schliemann, „Ilios", S. 631, Fig. 1253; „Mykenä", S. 83, Fig. 120; Goldräder „Mykenä", S. 234, Fig. 316.

[2]) Vgl. Undset, l. c., S. 74 und 75, Anm. 1.

[3]) Perrot-Chipiez, II, S. 686.

[4]) Falchi, Vetulonia, Taf. X, Fig. 13.

[5]) Much, „Atlas", Taf. LXXI, Fig. 3.

[6]) Verhandl. der Berliner Anthr. Gesellsch. 1890, S. 50.

[7]) Archiv für Anthr. XXI, S. 75, Anm.

zwei Vögelchen ähnlich gehaltenen Rades im Aufsatz eines La Tène-Halsringes[1]) und auf etruskische Sarkophage hingewiesen, wo geflügelte Genien ebenso ein Rad halten.

In schwedischen Felsenzeichnungen der Bronzezeit, welche auch zwei- und vierrädrige Wagen darstellen,[2]) sehen wir Räder allein, wahrscheinlich in derselben Bedeutung abgebildet,[3]) und hier werden sie von Montelius für ein „sehr altes Sinnbild der Sonne" erklärt.

Unter den gallo-römischen Bronzen Frankreichs finden sich Jupiterstatuetten, die den Gott mit erhobener, den Blitz oder ein anderes Attribut zeigender Rechten und gesenkter, ein Rad oder Rädchen haltender Linken darstellen.[4]) Aehnliche Darstellungen desselben Gottes zeigen (nach Reinach, l. c., S. 34) eine Steinbildsäule, zwei Altarreliefs und eine Terracottafigur, ferner eine Bronze, in welcher der Gott auf einem Fisch steht und in der Rechten einen Korb, in der Linken ein Rad hält. Damit vergleicht Reinach unter Anderem die in Frankreich und Südengland nicht seltenen Altarreliefs derselben Zeit, in welchen ein Rad allein oder mit dem Blitzzeichen vereinigt erscheint, und Basreliefs mit Figuren, welche ein „prophylaktisches Rad" in der Hand oder am Arme tragen, gallische Helme mit Räderzeichen als Schmuck und gallische Münzen mit radähnlichen Zeichen. Abbildungen dieser Objecte sind zusammengestellt in Gaidoz' Abhandlung „Le dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue".[5]) Gaidoz sieht in den Radzeichen stets Sonnensymbole; er stützt sich auch auf Ueberlebsel aus der heidnischen Zeit, wie das bekannte „Scheibenschlagen" deutscher Bergbewohner in der Johannisnacht. Flouest[6]) hält dagegen das Rad als Attribut für ein Symbol des Donners, wie es dem Jupiter vielmehr zukomme. Daneben sei es durch viele Jahrhunderte allerdings auch ein beliebtes Emblem des Sonnencultes gewesen. Wir glauben, dass das Rad als Attribut bei verschiedenen Gottheiten verschiedene Bedeutung angenommen haben kann, und dass sich über den Sinn desselben in den vorgeschichtlichen Denkmälern nichts Sicheres ermitteln lässt ausser der Verbindung mit der Vogelgestalt, die allerdings auf eine cälestische Bedeutung dieses Symbols hinweist.

2. Nackte weibliche Figuren.

Die Hauptfigur auf dem Plattenwagen von Strettweg ist die in der Mitte stehende Gestalt eines Weibes, welche die übrigen Figuren durch mehr als doppelte Grösse überragt. Sie ist bis auf einen breiten quergestreiften Gürtel (etwa oberhalb des Nabels) unbekleidet, äusserst schlank gebildet und hält mit erhobenen Armen ein auf ihrem Kopfe ruhendes schüssel- oder beckenförmiges

[1]) Lindenschmit, Das römisch-germanische Central-Museum, Taf. XXXI, Fig. 7.
[2]) Montelius, Temps préhist. en Suède, S. 104, Fig. 139 und 140.
[3]) L. c., S. 125, Fig. 177.
[4]) S. Reinach, Antiquités nationales, Bronzes figurés de la Gaule Romaine, S. 32, Nr. 4; S. 33, Nr. 5.
[5]) Revue archéol., Paris 1884—1885.
[6]) Revue archéol. 1885, I, S. 17.

Gefäss, welches ausserdem noch durch zwei Paare gekreuzter, schnurförmig gewundener Stäbe gestützt wird. Dadurch erscheint der Wagen als eine Combination von Plattenwagen und Kesselwagen. Da der Ausdruck „Plattenwagen“ nur ein Nothbehelf ist und es gewiss hauptsächlich darauf ankommt, was von der Platte getragen wird — hier ist aber deutlich ein „Kessel“ wenigstens unter den getragenen Gegenständen — so würde man vielleicht besser thun, den Strettweger Wagen überhaupt unter die Kesselwagen einzureihen.

Nach den von Furtwängler beigebrachten Analogien kann man in jener hohen Frauengestalt eine Darstellung der Erdgöttin, in der von ihr getragenen Schale ein Gefäss zum Auffangen der himmlischen Feuchtigkeit erblicken. Man muss nur den — erst für ganz späte Werke zulässigen — Gedanken verbannen, dass diese weibliche Gestalt nichts sei als eine bedeutungslose, gefälligerer Bildung wegen als belebtes Wesen ausgeführte mittlere Stütze des Gefässes. Das ist hier ausgeschlossen.

Jene Deutung der nackten Frau als regenheischende Erdgöttin würde übereinstimmen mit der Erklärung, die wir für das Vorkommen nackter Frauenbilder in Gräbern einer viel älteren Zeit, besonders auf den griechischen Inseln, gefunden zu haben glauben. Auch diese letzteren können die Erdgöttin als Herrin der Unterwelt, in der die Todten weilen, darstellen. So wäre es derselbe Gedanke, der hier wiederkehrt, wenn wir Darstellungen oder Symbole der Erdgöttin (letzteres in den Kesselwagen) in Gräbern der ersten Eisenzeit auf alpinem oder transalpinem Boden antreffen. Die Beziehung zur himmlischen Regenspende wäre nur mehr in der Form der Grabbeigabe ausgesprochen; dem Sinne nach bezöge sich dieselbe nur mehr auf das Verhältniss zwischen dem Todten und der Herrin der Unterwelt.

Es lässt sich beweisen, dass der Typus der nackten Frau, wie wir ihn in kleinen Bronzebildwerken der ersten Eisenzeit namentlich aus Italien kennen gelernt haben, in Folge südlicher Einwirkungen während der Hallstattperiode und der jüngeren Bronzezeit den Nordvölkern bis hinauf nach Skandinavien bekannt war. Wie in Italien (Vetulonia, Novilara u. s. w.) erscheint diese weibliche Gestalt sowohl attributlos mit symmetrisch auf den Mutterleib gelegten Händen, als auch mit dem von beiden Händen getragenen Gefäss. Die Kennzeichen des Geschlechtes sind häufig mit Nachdruck betont. Mehrere dieser Arbeiten sind sicher, andere höchst wahrscheinlich im Norden selbst angefertigt worden. Der südliche Ursprung der Typen steht darum nicht weniger ausser Zweifel.

Aus Klein-Zastrow bei Greifswald, Provinz Pommern, stammt eine solche Figur (hier Fig. 139),[1]) 13·6 Cm. lang, mit der Andeutung eines gewundenen Halsringes, unförmlichen Proportionen, grossem Kopf und henkelförmigen Armen. Weigel beschreibt sie[2]) mit folgenden Worten: „Der Kopf ist wie die ganze Figur

[1]) Einzelfund, Archiv für Anthr. XXI, S. 68, Fig. 65; Antiqua 1888, S. 23, Taf. VI, Fig. 4; L'Anthr. VI, S. 308, Fig. 284; Katalog der Berliner Ausstellung, S. 314.

[2]) Archiv für Anthr. XXI, S. 67 f.

eigenthümlich flach und breit geformt; er hat etwa die Form einer länglichrunden, in der Mitte wenig gewölbten Scheibe mit sehr hoher Stirn und tief herabreichendem, breitem, rundem Kinn, das man für einen grossen Vollbart halten würde, wenn die Figur nicht weiblich wäre. Das Gesicht zeigt unter den Stirnknochen die etwas tiefliegenden, wie kleine Zapfen oder Knöpfchen herausgearbeiteten Augen, eine ziemlich lange, schmale, nicht sehr erhobene Nase, eine horizontale Furche für den Mund und ziemlich den natürlichen Verhältnissen entsprechende Ansätze für die Ohren. Um den Hals, wegen des tief nach unten gezogenen Kinnes nicht von vorne, sondern nur von den Seiten sichtbar, befindet sich ein ziemlich massiver rundlicher Ring, dessen Construction, wie ich annehmen möchte, durch die kleinen Einkerbungen, die ihn vollständig bedecken, zu erkennen ist. . . . Die unter dem ziemlich breiten Halse durch ganz kleine Knöpfchen angedeuteten Brüste, sowie die Vulva charakterisiren das Idol als dasjenige eines weiblichen Wesens. Am merkwürdigsten und primitivsten sind die Arme gehalten, die fast so aussehen, als wenn sie zwei Ellbogengelenke hätten. Als ziemlich dünne Drähte von den Schultern auslaufend, zeigen sie, wagrecht in derselben Linie mit den Schultern gehalten, sehr kurze Oberarme, biegen dann im rechten Winkel nach unten, um sich schliesslich nach einer zweiten Biegung wieder mit den Händen auf den Körper unterhalb der Brüste aufzulegen. Die Hände sind ziemlich gross und oval geformt, die Finger liegen dicht aneinander, an der Rechten sind aus Versehen deutlich sogar deren sechs angebracht. Etwa in der Mitte der Figur läuft ein breiter Wulst herum, der eigentlich kaum anders als für einen Gürtel zu erklären ist, zumal da der Körper dadurch merklich eingeschnürt und verengt wird, obgleich sonst wohl die Figur nackt dargestellt zu sein scheint. Die Beine verlaufen von den ziemlich breiten Hüften allmälig spitz nach unten zu; die Füsse sind kaum angedeutet und gerade nach vorne gerichtet."

Weigel hält diese Statuette für ein altslavisches Bildwerk, nach dem Gegenstande wahrscheinlich mit Unrecht; die stillose Roheit charakterisirt sie nur einfach als nordländische Arbeit. Undset[1]) setzt sie in die Uebergangszeit vom Bronze- zum ersten Eisenalter Norddeutschlands, also etwa um 500 v. Chr. Die Bildung der Arme erinnert an ein mykenisches Glasfigürchen, von dem wir oben (S. 203) sagten, dass diese Extremitäten in Gestalt zweier nach Innen offener viereckiger Rahmen geformt seien.

Ein sehr ähnliches, nur bedeutend kleineres Bronzefigürchen[2]) stammt vom Weichselufer bei der Stadt Thorn in Westpreussen. Es ist nur 5·6 Cm. lang und noch roher gearbeitet als das vorige Stück. „Der Kopf hat hier eine mehr rundliche Form, die Augen erscheinen lang geschlitzt, die Nase springt ziemlich stark vor und zeigt fast semitische Rundung; der Mund ist durch einen kleinen horizontalen Einschnitt angedeutet. Darunter befindet sich eine deutlich abgesetzte wulstartige Erhebung, in Betreff deren ich nicht zu entscheiden wage, ob sie das Kinn (?) oder einen Bart (?) oder etwa einen Halsring vorstellen soll. Auf der Brust in der Mitte ist ein kleines Knöpfchen angebracht,

[1]) Auftreten des Eisens, S. 246, Anm. 2.

[2]) Archiv für Anthr. XXI, S. 69, Fig. 66.

dessen Bedeutung mir ebenfalls unklar ist. Die Arme haben dieselbe Haltung wie bei der Klein-Zastrower Figur, nur dass sie hier nicht so dünn, sondern im Gegentheil recht breit, aber dabei ganz flach und bandartig gehalten sind. Die sehr grossen Hände sind mit ausgespreizten Fingern etwa zwischen Brust und Bauch aufgelegt. Die männlichen Genitalien sind deutlich erkennbar. Die Beine zeigen eine ganz geringe Biegung im Knie und dann deutlich nach vorne gewandte Füsse.“ (Weigel.)

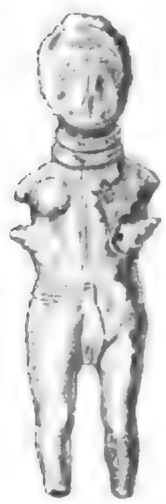


Fig. 140. Farö, $^2/_3$ nat. Gr.

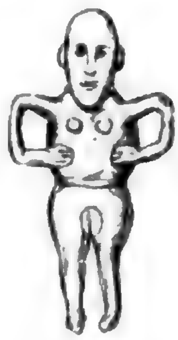


Fig. 139. Klein-Zastrow $^1/_4$ nat. Gr.



Fig. 143. Kopf des Messers Fig. 142.



Fig. 141. Itzehöe, $^1/_2$ nat. Gr.

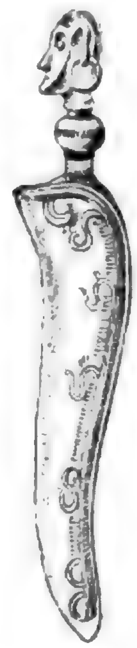


Fig. 142. Skanderborg, $^2/_3$ nat. Gr.



Fig. 144. Fünen, $^2/_3$ nat. Gr.

Fig. 139—144. Figurale Bronzen aus Norddeutschland und Skandinavien.

Hier scheint der seltsame Versuch vorzuliegen, nach dem Muster eines ausländischen weiblichen Idoltypus eine männliche Figur zu giessen. Der Erzeuger derselben hielt sich ganz an die ihm bekannte nackte Frauenfigur; ihn störten aber die beiden Brüste, darum setzte er nur eine warzenförmige Erhöhung mitten auf die Brust. Eine Analogie hiezu findet sich in dem Würfelauge auf der Brust der Mittelfigur eines oben S. 448 beschriebenen Anhängsels. Chronologisch ist die Thorner Figur, wie auch Weigel zugibt, von der vorigen nicht zu trennen.

Wieder sehr ähnlich und offenbar gleichzeitigen Ursprungs, aber von Weigel nicht unter die altslavischen Bildwerke gerechnet, ist eine Figur aus Farö[1]) mit grossem, scheibenförmigem Gesicht und zwei Halsringen, welche durch schräge Kerbstriche als „Wendelringe mit wechselnder Torsion“ bezeichnet sind. Sie hat Brüste, zwei kleine henkelförmige Arme mit auf den Leib gelegten Händen, eine sehr scharf markirte Vulva und darüber eine Reihe von Querstrichen, die nur einen Gürtel bedeuten können. Die Beine sind etwas besser gebildet als bei den Figuren von Klein-Zastrow und Thorn. Die Füsse fehlen.

Andere weibliche Figuren und Köpfe aus Bronze erscheinen als Griffe oder Griffenden geschweifter Bronzemesser mit typisch-nordischem Schiffsornament,

[1]) Undset, l. c., S. 368, Fig. 48; Antiqua, l. c., Fig. 8, hier Fig. 140.

sind also ebenfalls keine Importstücke aus dem Süden.[1]) Aber man erkennt, wie in der Gesammtform dieser Messer, welche im Süden der ältesten Eisenzeit Italiens und dem bel-âge du bronze der Schweizer Pfahlbauten angehören, auch in dem figürlichen Schmuck derselben die Einflüsse einer anderen Welt. Der Griff eines Messers von Itzehöe in Holstein[2]) stellt eine nackte Frau mit Lendenschurz, Ohr-, Hals- und Armringen dar, welche einen Becher vor sich hinhält. Den Typus der nackten gefässtragenden Frau kann man unmöglich anderswoher ableiten als aus einem südlichen Culturkreise. Aus prähistorischen Gräbern von Alambra auf Kypros stammen nackte weibliche Thonfiguren, welche Gefässe mit beiden Armen vor sich hinhalten (Perrot-Chipiez, III, S. 552f., Fig. 374, 375). Eine andere ebensolche Figur, l. c., S. 553, Fig. 376, hält mit einem Arme ein Gefäss auf dem Kopf, mit dem zweiten ein Kind, welches sie stillt, an der Brust. Aus Olympia stammt eine alterthümlich rohe weibliche Bronzestatuette mit einer kleinen Urne auf dem Kopf. (Furtwängler, Taf. XV, Fig. 266, nach dem Herausgeber, Textband, S. 42, wäre es „unklar, was der Aufsatz auf dem Kopfe bedeutet".)

Die gefässtragenden Frauen, wahrscheinlich mütterliche Gottheiten, repräsentiren ein in Zeit und Raum weitverbreitetes Motiv, aber Chronologie und Topographie der Denkmäler geben dem Süden und dem alten mittelländischen Osten den Vorrang vor dem Norden. Aus der Zeit punischer Colonisation der iberischen Halbinsel stammen die weiblichen, Gefässe vor sich hinhaltenden Steinfiguren vom Cerro de los Santos bei Yecla, Spanien,[3]) aus noch jüngerer (slavischer) Zeit die weiblichen, „kamennaje babe" genannten, häufig Becher tragenden Statuen Osteuropas[4]) aus dem Jahre 1253 endlich die Nachricht eines Missionärs über die Gräbersitten der Kumanen Südrusslands (faciunt magnum tumulum et erigunt ei statuam versa facie ad orientem, tenentem scyphum ad umbilicum). Die slavischen „Steinmütterchen" standen ebenfalls auf dem Scheitel von Grabhügeln, und auch die Statuen von Yecla waren vermuthlich Grabdenkmäler. Hier hat man an die Darstellung opfernder weiblicher Angehörigen der Verstorbenen gedacht. Es ist nicht recht einzusehen, warum? Die Darstellung einer mütterlichen Gottheit passt viel eher an einen solchen Platz. Noch weniger begreift man, warum Henszlmann[5]) das „heilige Gefäss" für das Symbol eines Volkes (der Skythen oder Gothen) erklärt, welches von den Ufern des Pontus sich nach Nordwest und Südwest ausgebreitet und überallhin jenes heilige Zeichen verpflanzt habe. Eine becherhaltende weibliche Sitzfigur unter den Goldsachen des Tempelschatzes von Pietroassa gehört allerdings den Gothen des IV. Jahrhunderts nach Christo an, gewährt aber jener Hypothese keine genügende Stütze.

[1]) Vgl. Undset, S. 305, Fig. 27; S. 368, Fig. 47; Antiqua, l. c., Fig. 1, 3, 4.

[2]) Undset, S. 305, Fig. 27; Montelius, Temps préhist. en Suède, S. 117, Fig. 165, hier Fig. 141.

[3]) Heuzey, Compte-rendu, Acad. belles lettres 1890, S. 125; Verhandl. Berl. Anthr. Gesellsch. 1892, S. 69.

[4]) Lit. bei Undset, Eisen, S. 305f., Anm. 6.

[5]) Compte-rendu, Congr. intern. Budapest 1877, S. 501.

Die durch das Gefäss charakterisirten weiblichen Götterfiguren tragen dieses Attribut, wie schon troische Gesichtsurnen und kyprische Thonstatuetten gezeigt haben, nicht selten auf dem Kopfe, wo dann das Gefäss wie bei Demeter und Kore später zu einer charakteristischen Kopfbedeckung, dem Modius oder *κάλαθος*, wird. Unter den prähistorischen Bildwerken steht hier voran die Hauptfigur auf dem Bronzewagen von Strettweg bei Judenburg in Steiermark.[1]) Sie ist nackt, nur mit einem Gürtel bekleidet, ganz wie die becherhaltende Bronzefigur auf dem holsteinischen Messer, und durch ihren Platz, wie durch ihre Grösse (23·7 Cm. gegen 10·5—13·2 Cm. der Männer zu Fuss und Pferd) als Erscheinung höherer Art gekennzeichnet. Das Gefäss, welches sie mit beiden Händen auf dem Kopfe hält, ist eine flache Schüssel. Die beiden Gruppen vorne und rückwärts sind Opferscenen. Alles wirkt zusammen, um durch diesen Opferwagen die Vorstellung einer grossen weiblichen Gottheit, deren Attribut das Gefäss ist, deutlich zu machen.

Offenbar gleicher Bedeutung wie die Hauptfigur auf dem Strettweger Wagen ist eine nackte weibliche Bronzefigur aus Verona mit übertrieben stark betonten Brüsten und Schamtheilen und mit einem Eimer auf dem Kopfe.[2]) Ferner die bereits oben (S. 423, Taf. VIII, Fig. 3, 4) angeführte Anhängselfigur aus Novilara und die ebenfalls schon genannte Figur eines Candelabers von Vetulonia. Aus derselben Zeit stärksten orientalischen Einflusses in Mittelitalien (um 600 v. Chr.) stammt eine nackte weibliche Bronzefigur localer Arbeit eines Grabes von Narce;[3]) sie hält eine einhenklige typische Villanovaurne mit der Linken auf dem Kopfe fest und legt die Rechte unterhalb der Brust auf den Leib.

Wenn diese Bildwerke auch italische Arbeiten sind und mythologischen Vorstellungen der Italiker entsprechen mögen, stammt das Motiv der nackten, ein Gefäss auf dem Kopfe tragenden Frau doch nicht minder aus dem Orient. Wir finden es in ägyptischen Wandgemälden; aber auch eine assyrische Bronzefigur[4]) zeigt eine nackte Frauengestalt mit einem Gefäss, das sie mit beiden Händen auf dem Kopfe festhält. Aus dem Orient hat denn auch Griechenland den Typus der gefässtragenden nackten Frauen übernommen. Mit Krügen auf den Köpfen, Zweigen in den Händen erscheinen solche Gestalten z. B. auf einer athenischen Dipylonvase.[5]) Gedacht sind sie wohl als Dienerinnen der Gottheit, welche Opfergefässe und Opferzweige tragen; aber dabei ist nicht zu vergessen, dass solche Gestalten im Cult die Attribute der Gottheit annehmen, und dass Gefäss und Zweig ursprünglich als solche, nicht als Opfergaben zu denken sind.

3. Das Beil und beiltragende Figuren.

Unter den ältesten kleinen Bronzen bilden die als Krieger oder Opferer bewaffneten männlichen Figuren Gegenstücke zu den nackten oder auch Gefässe

[1]) Much, „Atlas", Taf. XLI, hier Taf. VIII, Fig. 14.
[2]) Rev. mens. Paris II, S. 98, Fig. 13, hier Taf. VIII, Fig. 13.
[3]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, S. 184, Fig. 71.
[4]) Perrot-Chipiez II, S. 329, Fig. 147.
[5]) Arch. Zeitung 1885, Taf. III; Brunn, Griechische Kunstgeschichte I, S. 131, Fig. 99

tragenden Frauengestalten. Auf dem Bronzewagen von Strettweg sind in zwei identischen Gruppen vor und hinter der Mittelfigur Opferer und Krieger dargestellt. Jede Gruppe besteht aus sechs menschlichen Figuren und einer kleinen Hirschfigur mit sehr grossem Kopf und Geweih und basisartig verschmolzenen Fusspaaren, welche den Mittelpunkt bildet. Zu beiden Seiten dieser Thiergestalt stehen zwei nackte Menschen ohne Geschlechtsandeutung, welche den Hirsch am Geweih festhalten; hinter diesen Figuren erscheint rechts vom Beschauer ein nackter ithyphallischer Mann mit geschwungenem Beile, links eine nackte weibliche Gestalt und neben diesem Paare am Rande der Gruppe je eine beschildete speerschwingende Reiterfigur mit spitzem Kegelhelm.

Hier ist also ein Hirschopfer dargestellt, vielleicht nach phönikischer Sitte. Hirsche sind schon auf troischen Thonwirteln[1]) und auf Vasen der Kupferbronzezeit Cyperns[2]) dargestellt; im Kaukasus erscheinen sie in Gestalt bronzener Anhängsel und Nadelköpfe,[3]) eine Hirschfigur aus Bleisilber stammt aus einem mykenischen Schachtgrabe.[4]) Auf langen bronzenen Votivschwertklingen Sardiniens ist zuweilen eine kleine Doppelhirschfigur aufgesteckt,[5]) wobei man schon an punische Opfersitte erinnert hat. Eine Hirschprotome bildet das Vordertheil einer bronzenen sardischen Votivbarke aus Vetulonia.[6])

Der Beilträger ist ithyphallisch, wozu sich hoch im Norden merkwürdige Analogien nachweisen lassen. In den schwedischen Felsenzeichnungen der Bronzezeit (s. oben S. 377) finden sich Beildarstellungen theils isolirt, theils in Verbindung mit einer ithyphallischen Mannesgestalt,[7]) welche dasselbe mit beiden

[1]) Schliemann, „Ilios“, Nr. 512, 1389 (französische Ausgabe).

[2]) Ohnefalsch-Richter, „Kypros, die Bibel und Homer,“ Taf. CXLIX, Fig. 13.

[3]) Chantre, „Recherches dans le Caucase“, Taf. XX, Fig. 1; Taf. LVIII, Fig. 4; Bd. II, S. 74, Fig. 79.

[4]) Schliemann, „Mykenä“, S. 340.

[5]) Perrot-Chipiez, Bd. IV, S. 82, Fig. 77.

[6]) Falchi, Vetulonia, Taf. XI, Fig. 5. Reinach, La Sculpture en Europe, S. 135, Anm. 6, citirt ausser den obigen Darstellungen noch eine Hirschfigur auf einem Thongefäss von Millares in Spanien. (Siret, Revue des Questions scientifiques, October 1893, S. 531.) Es ist gewiss merkwürdig, dass sich die Darstellungen des Hirschen auf die Küsten und Inseln des Mittelmeeres vom Kaukasus, den Dardanellen und Cypern bis Spanien beschränken und das übrige Europa dieses Thier in der Kunst so gut wie gar nicht kennt, obwohl es nach dem Zeugniss anderer Funde (Knochen und namentlich Geweihe) massenhaft vorkam, eifrig gejagt wurde und ein allezeit beliebtes Werkzeugmaterial lieferte. Die Darstellungen aus der permischen Kunstgruppe Russlands, denen Reinach, l. c., S. 136, Fig. 426, ein Beispiel für die Häufigkeit von Cervidenfiguren in Südrussland (sic!) entlehnt, können hier übergangen werden. Diese figuralen Bronzegussarbeiten zeigen allerdings Nachklänge mykenischer und hallstättischer Formen, stammen aber aus der Zeit nach Christi Geburt und gehören den finnischen Stämmen des Nordens an. (Vgl. Aspelin, Ant. du Nord finno-ougrien, S. 128ff., 138ff.) Vollkommen gleiche Renthier- (nicht Hirsch-) Figuren wie die permische Gruppe enthält die sibirische Bronzezeitgruppe (im Museum zu Minussinsk).

Wer also etwa den Bronzewagen von Strettweg für ein mitteleuropäisches Fabrikat erklären wollte, müsste erst erweisen, dass Hirschdarstellungen in diesem Gebiet auch sonst vorkommen. Dabei dürfte man sich jedoch nicht auf die Hirschfiguren venetischer Situlen berufen, weil in diesen nach griechischen Mustern orientalisirenden Thierstreifen auch exotische Raubthiere (Panther, Löwen) vorkommen.

[7]) Montelius, Temps préhist., S. 73, Fig. 76.

Armen hält, aber so klein gezeichnet ist, dass man das Beil als Hauptsache, als heiliges, hier wie eine Standarte getragenes Zeichen erkennt. Allerdings sehen wir in diesen Petroglyphen auch Männer, welche Beile von entsprechender Grösse halten.[1])

Wenn das Beil in den Händen von Männern erscheint, ist es in vielen sicheren Fällen vielmehr Opferwerkzeug als Waffe. Als Kriegerwaffe wird es von Fussgängern und Reitern auf der Certosasitula getragen und von einem Reiter und einem Fussgänger auf dem Watscher Gürtelblech[2]) geschwungen. Aber eine kleine bronzene altitalische Kriegerfigur der Pariser Nationalbibliothek (Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes Nr. 916, hier Fig. 145, rohe Arbeit aus Cupra in Picenum) trägt zwar einen Helm auf dem Kopfe und in der Linken ein Beil, hält aber in der Rechten eine Schale und ist also wohl in einer Opferhandlung begriffen zu denken. Gleiches gilt von einer etruskischen Grabstele,[3]) auf welcher ein Mann in der einen Hand die Lanze, in der Linken das Opferbeil hält.[4]) Der Helm der Figur von Cupra zeigt die mykenisch-altitalische Form mit hohem dreieckigem Kamme, von der wir oben S. 418 und 424 gesprochen haben. Man könnte das Stück auch für griechisch halten; doch hat auch ein zweites oben S. 418 erwähntes Bronzefigürchen aus der Gegend von Reggio-Emilia denselben Helm auf dem Kopfe. Eine merkwürdige männliche Bronzefigur aus Dänemark (hier Fig. 146, 147)[5]) hielt bei ihrer Auffindung in der jetzt fehlenden rechten Hand ein Beil oder einen Hammer. Die Figur ist knieend dargestellt, was hier, wie in griechischen und kyprischen Bildwerken, auf den Orient hinweist und an die vielen knieenden Gestalten ägyptischer Sculptur erinnert. Sie trägt Leibgurt und Halsring und auf dem Kopfe einen Kegelhelm mit hohen Hörnern von der Form der mykenischen Phaloshelme.[6]) Montelius hält sie für eine Gottheit des Donners oder der Sonne. Die Figur befand sich, wie die Reste einer Basis zeigen, an irgend einem Geräth, wahrscheinlich nicht allein, sondern mit anderen Gestalten verbunden. Vermuthlich stellt sie wie die beilhaltenden Figuren auf dem Strettweger Wagen einen Opfernden dar. Wie sich der Ithyphallismus der Opferer von Strettweg an einer beilhaltenden Felsenfigur der Provinz Schonen wiederfindet, so lässt sich der Hörnerhelm der dänischen Bronze mit dem einer Felsenfigur der Provinz Bohuslän belegen. Diese ist ebenfalls ithyphallisch,



Fig. 145.
Altitalische Bronzefigur aus Cupra marittima ($^3/_4$ nat. Gr.).

[1]) L. c., S. 112, Fig. 154.

[2]) Much, „Atlas“, Taf. LV, Fig. 9.

[3]) Micali, Italia avanti il dom. d. Rom, Taf. XIII, Fig. 11.

[4]) Einen opfernden Krieger mit Lanze und Schale zeigt eine Bronzefigur aus dem Fondo Baratela, Este, Not. d. Scavi 1887, Taf. VII, Fig. 16; vgl. Fig. 6.

[5]) Montelius, Temps préhist., S. 126, Fig. 178.

[6]) Reichel, Homerische Waffen, S. 120 ff.

hat ein Schwert mit dem typischen Ortband der älteren Hallstattschwerter an der Seite und scheint in der Hand ein kleines Schiff zu halten.[1]) So haben wir aus Schweden, Dänemark, Steiermark, Italien verwandte Darstellungen, die zum Theil an Mykenisches und Orientalisches erinnern, und die nicht blos den Import fertiger Bronzen aus dem Süden bezeugen, sondern in den Hälleristningern auch auf verwandte einheimische Kunst des Nordens hindeuten.

Ithyphallische Bildung hat am Beginne der Kunstentwicklung nur den Sinn und Zweck, die Mannesgestalt als solche scharf zu bezeichnen. Die ältesten männlichen Gottheiten oder anderen Cultgestalten waren daher ithyphallisch gedacht und gebildet.[2]) In Oberitalien und Mitteleuropa erscheinen jedoch solche Gestalten erst verhältnissmässig spät in häufigerer Anwendung. Das Heiligthum des Fondo Baratela bei Este hat neben bekleideten und bewaffneten[3]) auch mehrere nackte phallische Männerfiguren[4]) aus Bronze geliefert. Zum Anhängen eingerichtete phallische Bronzemännchen, also talismanische (apotropäische) Götzenbildchen finden sich im westlichen Europa am Beginne der La Tène-Zeit. So das Figürchen von Saint-Jean-sur-Tourbe (Champagne).[5]) Es ist 4·5 Cm. lang, hat den Tragring auf dem Rücken und befand sich neben anderen Amuleten an einem Armring in einem Grabe. Hieher gehört sodann, wie Reinach mit Recht bemerkt, ein phallisches und bärtiges Bronzefigürchen aus Lunckhofen im Aargau.[6]) Es hat die Oese auf dem Kopf und befand sich mit einem ähnlichen, eine nackte Frau darstellenden Figürchen in einem Tumulus der Früh-La Tène-Periode, welcher zwei wahrscheinlich weibliche Skelete und unter mehreren Schmucksachen (Armringen, Fibeln) aus Silber und Bronze auch zwei bronzene menschliche Füsschen mit Oesen zum Anhängen enthielt. Ferner gehört hieher ein phallisches Bronzefigürchen, welches in einem Grabe zu Domèvre-en-Haye, Lothringen,

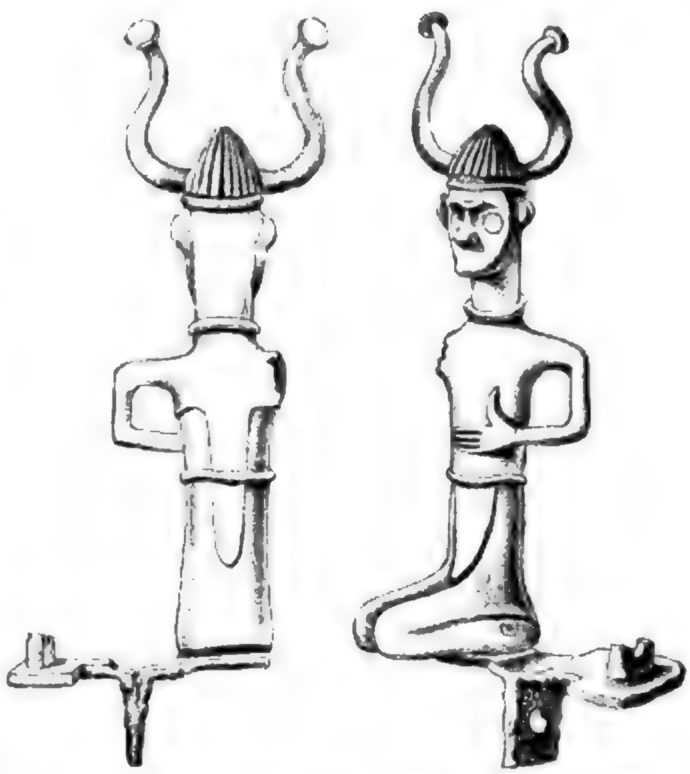


Fig. 146—147. Bronze aus Dänemark (2/3 nat. Gr.).

[1]) Montelius, l. c., S. 94, Fig. 117.
[2]) Siehe oben S. 143.
[3]) Not. d. Scavi 1887, Taf. VII, Fig. 4, 6, 18 u. f.
[4]) L. c., Taf. VII, Fig. 14, 24; Taf. VIII, Fig. 1—3.
[5]) Congr. intern. Paris 1889, S. 315; Reinach, La Sculpture, S. 83, Fig. 263.
[6]) Reinach, l. c., S. 84, Fig. 272 f.; ebenda S. 85, Anm. 1, die Literatur über dieses Stück.

auf der Brust eines Skeletes lag.[1]) Es hing da wahrscheinlich an einem Halsringe. Eine Oese ist nicht vorhanden; aber um den Hals des Figürchens schlingt sich ein Bronzedraht, und Eisenrostspuren lassen die weitere Verbindung errathen. Reinach ordnet diese und andere Figürchen ohne Unterschied der Zeit und des Geschlechtes unter dem Gesichtspunkte der Armhaltung. Wenn davon die Rede sein soll, ist wohl vor Allem zu bemerken, dass es bei primitiven schematischen Figuren zweierlei Armhaltungen gibt: charakterlose und charakteristische. Zu den ersteren rechnen wir die Bildung jener Figuren, deren Arme leer ausgehen; charakteristisch finden wir dagegen jene Stellungen, bei welchen die Hände irgend einen Gegenstand halten oder mit Beziehung auf irgend einen Körpertheil gelegt sind. Reinach fühlt sich geneigt, „de considérer comme celtique un type particulièrement disgracieux, où les bras s'écartent symétriquement du corps et s'en rapprochent ensuite, de manière à suggérer l'idée d'une anse de panier“. Frei ausgehende Arme dieser Art, wie sie unter Anderen das Figürchen von Lunckhofen zeigt, erinnern an die typische Art, wie die Naturvölker Amerikas die oberen Extremitäten menschlicher Figuren anzubringen pflegen. Unter den von Reinach angezogenen Beispielen zeigt besonders noch eine männliche Statuette von Fehmarn in Schleswig[2]) diese barbarische Armhaltung. Die Figürchen, welche beide Hände symmetrisch auf den Leib legen und deren Arme dadurch an Henkel erinnern, möchten wir jedoch nicht, wie dies Reinach thut,[3]) charakterloser Armhaltung zeihen, namentlich nicht die weiblichen Figuren[4]) und noch weniger jene männlichen oder weiblichen Figürchen, bei welchen eine Hand an die Scham, die andere an den Kopf gelegt ist, um dort irgend einen Gegenstand festzuhalten.[5])

Neben der Armhaltung ist in der primitiven Kunst auch die Stellung der Beine zu berücksichtigen. Männliche Figuren werden als solche, besonders im Gegensatz zu langbekleideten weiblichen, gern durch die Spreizstellung der Beine charakterisirt. Namentlich bei gezeichneten und bei Flachfiguren ist dieses Ausdrucksmittel beliebt. Wir finden es angewendet bei den Figurenreihen des Camarmond'schen Doppelringes (oben S. 436, Taf. IX, Fig. 1), bei den in Ringe oder andere Rahmen gestellten Flachfiguren von Spadaralo (oben S. 414, Fig. 128), Bologna (San Francesco, oben S. 414), Hallstatt (oben S. 439, Fig. 134), Frög (S. 440, Taf. XV, Fig. 3), bei den schematischen, neben langbekleideten weiblichen Flachfiguren auftretenden Männchen des Bronzefundes von Todi[6]) und sonst.[7])

Die Bronzebildnerei der ersten Eisenzeit hat nicht nur lebende Figuren dargestellt, sondern — zu sepulcralen, Votiv- oder talismanischen Zwecken —

[1]) Reinach, l. c., S. 86, Fig. 276.

[2]) L. c., S. 84, Fig. 275; Zeitschr. für Ethnol. XXI, Verhandl., S. 52.

[3]) L. c., S. 85 ff. [4]) L. c., S. 88, Fig. 284—287.

[5]) L. c., S. 89, Fig. 288, 291—293.

[6]) Antiqua 1892, Taf. XIII, Fig. 30—40; Reinach, l. c., S. 77, Fig. 231; S. 83, Fig. 264.

[7]) Vgl. Reinach, l. c., S. 79, Fig. 240 (Baiern), 244 (Baden), 245 (Ungarn), 246 (unbekannten Fundorts); S. 82, Fig. 257 (Portugal); S. 83, Fig. 268 (Norcia); S. 84, Fig. 270 (Suessula).

auch Waffen, Werkzeuge u. dgl., darunter namentlich häufig das Beil, in Miniaturexemplaren oder anderen zum wirklichen Gebrauche ungeeigneten Nachbildungen (Hohlgüssen, schablonenartigen Stücken) ausgeführt. Man kennt solche Arbeiten aus Dänemark,[1]) Ungarn[2]) und Italien.[3])

Symbolische Beildarstellungen finden sich in Gestalt kleiner Anhängsel und Aufsätze (Enden), sowie grösserer dünner Schablonen und Hohlgüsse. Beilform hat ein Fibelanhängsel aus Santa Lucia[4]) und ein solches aus einer Nekropole bei Pesaro.[5]) Auf dem Rücken dieses Beilchens sitzt eine Vogelfigur. Das wiederholt sich an einem beilförmigen Anhängsel aus Italien[6]) und einem zweiten aus den Faliskergräbern.[7]) Diese Beilchen sind gestielte einfache Aexte.

Beilförmige Bronzeanhängsel des Glasinac in Bosnien zeigen die Formen des Hohlceltes und der halbmondförmigen einfachen, sowie der Doppelaxt.[8]) Wir finden also dieses Symbol sowohl in einheimische als in fremde Formen gekleidet; denn das Doppelbeil ist keine der europäischen Beilformen des ersten Eisenalters. Dazu endet das doppelbeilförmige Anhängsel von Glasinac (s. unten Taf. XII, Fig. 8) in einen starken sphärischen Knauf, der unerklärt bleiben müsste, wenn nicht aus einem Tumulus von Idalion, Kypros, ein bronzenes Doppelbeil vorläge,[9]) dessen Schaftdülle in einen ebensolchen Knauf ausgeht.[10])

Die Klinge der Doppelaxt oder genauer gesprochen eine Figur, welche dem Körper beschildet gedachter Kriegerfiguren der Dipylonvasen genau entspricht, finden wir häufig als Gehängeglied der ungarischen Bronzezeit, hier mit Rädern abwechselnd (vgl. Taf. XII, Fig. 12).[11]) Da dieselbe Anhängselform schon in den rein bronzezeitlichen Flachgräbern von Gemeinlebarn in Niederösterreich auftritt, muss sie sehr alt sein und zu den frühesten Zierformen der Metallzeit Mitteleuropas, etwa um 1200 v. Chr., gehören. Beilförmige Amulete aus Bernstein oder Thon erscheinen in italischen Gräbern zu Bisenzio und in Picenum, andere in

---

[1]) Madsen, Afbildninger af Danske Oldsager, Broncealderen I, Taf. XII, bronzene Schwerter und Dolche.

[2]) Urnenfeld von Pilin im Comitat Neográd, Hampel, Alterthümer der Bronzezeit, Taf. LXX, Fig. 1—10, bronzene Meissel, Palstäbe, Hohlcelte, Sicheln, Messer, Dolche, Schwerter, Schmuckspiralen.

[3]) Albano, Chiusi und unbekannten Fundortes. Bull. pal. Ital. IX, 1883, Taf. III, Fig. 2, 9, 10; vgl. S. 175, Bronzeschwerter.

[4]) Marchesetti, Taf. XII, Fig. 2.

[5]) Not. d. Scavi 1892, S. 16.

[6]) Ohne nähere Fundangabe, Antiqua 1890, Taf. XV, Fig. 5.

[7]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, „Atlas", Taf. XII, Fig. 4.

[8]) Wissensch. Mitth. Bosniens I, S. 101, Fig. 184 f.; S. 102, Fig. 193 f.; Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIX, S. 145, Fig. 201.

[9]) Perrot-Chipiez, III, S 867, Fig. 634.

[10]) Aus denselben kyprischen Grabhügeln stammen verschiedene andere Waffenstücke, darunter solche mit phönikischen Inschriften und ein geometrisch verzierter Rundschild, den Undset (Zeitschr. für Ethnol. 1891, S. 240 f.) mit einem dänischen Schilde, Perrot l. c. mit einem solchen aus Cäre verglichen haben. Der Zusammenhang zwischen der kyprischen Bronzeaxt und dem Anhängsel von Glasinac ist mindestens ebenso evident wie diese Parallelen

[11]) Hampel, A bronzkor emlékei, Taf. LIV, Fig. 1; Taf. CXII, Fig. 4.

griechischen Gräbern Siciliens.[1]) Hier sind sie aus Bronze oder Bein, einschneidig, und befanden sich meist am Halse von Kinderleichen. Orsi erklärt sie für Amulete und findet die beste Analogie in den goldenen Miniaturbeilen eines kostbaren Halsschmuckes aus der Krim.[2])

Als Aufsätze erscheinen kleine Beilklingen an nicht erhaltenen (Ceremonial-?) Stäben[3]) und Nadeln. Bekannt sind die Zierbeile oder Stockaufsätze von Hallstatt,[4]) deren Rücken mit Thier- oder Reiterfiguren besetzt ist, wie die altkaukasischen Beilnadeln mit Thierfiguren oder ganzen Thiergruppen.[5]) Die Antikensammlung des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien[6]) bewahrt eine bronzene Votivbeilklinge aus Italien, deren Rücken mit drei Rinderköpfen und einer Widderfigur besetzt ist.

Zum Aufhängen oder blos zum Aufstellen, beziehungsweise Niederlegen eingerichtet sind die oft durchbrochenen oder mit Einlagen und Gravirungen geschmückten Beilschablonen aus den Gräbern der Villanovastufe Italiens. Auch hier herrscht Besatz oder andere Verzierung mit Vogelköpfen und Vogelfiguren.

Als Beispiel der mit einem oder mehreren Paaren von Vogelköpfen besetzten bronzenen Beilklingen oder Votivnachbildungen solcher diene das Taf. X Fig. 9 abgebildete Stück, dessen Ring nur als Mittelstück der Vogelprotomen fungirt und an die oben betrachteten Dreiecksanhängsel erinnert. Aehnlichen Besatz zeigt eine Votivbeilklinge aus den Benaccigräbern bei Bologna,[7]) ein Palstab aus dem Faliskerländchen[8]) und ein anderer nicht näher bekannten Fundortes.[9]) Votiväxte anderer Art, nämlich Hohlgüsse mit Schaftrohr und

[1]) Orsi, Megara Hyblaea, S. 176, Anm. 1 und Scavi nella necr. del Fusco 1893, S. 21, Anm. 2.

[2]) Er erinnert auch an das Doppelbeil auf einem bekannten mykenischen Goldringe (oben S. 161, Fig. 20), in welchem er ein Symbol des Zeus oder einer anderen Himmelsgottheit erblickt. Mykenische Goldbleche zeigen das Doppelbeil in Verbindung mit dem Rinderkopf. An einer Thonschale der mykenischen Gräberstufe von Thapsos, Sicilien (Orsi, Mon. ant. Acc. Linc. VI, 1895, S. 52, Fig. 46, 47) findet sich die Klinge des Doppelbeiles als Verzierung auf dem Henkel wie auf dem Bauche.

[3]) Die Deutung auf Ceremonialgeräth stützt sich auf Analogien, wie z. B. auf eine Ceremonialsteinaxt aus Neu-Irland, auf deren Rücken zwei Menschenköpfe und eine Eidechse plastisch dargestellt sind, Intern. Archiv für Ethnol. III, 1890, Taf. XV, Fig. 2. In Alteuropa ist namentlich die fast ständige Combination mit der Vogelfigur zu beachten.

[4]) Sacken, Grabfeld, Taf. VIII, Fig. 2—4.

[5]) Aus Koban in den Museen zu Wien und Berlin. Vgl. Kondakoff, Tolstoj und Reinach, Ant. de la Russie mérid., S. 459, Fig. 402.

[6]) Saal XII, Schrank XLV, Nr. 317 (Inv.-Nr. 631).

[7]) II. Periode, Montelius, Civ. prim., I, B, Taf. LXXVII, Fig. 1. Aus der Periode Benacci II stammt ein halbmondförmiges Rasirmesser (Montelius, l. c., Taf. LXXVIII, Fig. 3b), auf dem ein gestieltes Beil eingravirt ist. (Ueber dem Beil ist ein Sternchen eingeritzt. Die andere Seite der Messerklinge zeigt eine höchst roh und flüchtig gezeichnete Figurengruppe, vielleicht die Darstellung eines Mannes — ohne Kopf! —, welcher mit einer Wurfleine einen Hirsch [?] fängt.) Derselben Zeit gehört ein streng geometrisch verziertes elliptisches Gürtelblech von Narce an (Mon. ant. Acc. Linc. IV, S. 223f., Fig. 99z), auf welchem zwei gestielte Beile eingravirt sind.

[8]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, „Atlas", Taf. XII, Fig. 2.

[9]) Lindenschmit, Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit I, 1, Taf. IV, Fig. 40.

Thonkern, kennen wir aus der Bronzezeit Ungarns und des Nordens.[1]) Das Bronzebeil hat als Gebrauchsgegenstand in Europa eine grosse Rolle gespielt. Es sind enorme Massen gleichartiger Funde, welche dies bezeugen. Die Zahl der erhaltenen alteuropäischen Bronzebeile ist noch nicht ermittelt. Aber aus Frankreich allein stammen nach A. de Mortillet 4000, nach Chantre 9871 Stücke, meist Zufallsfunde jüngster Zeit; denn jahrhundertelang wanderten diese Objecte, wie es in Oesterreich-Ungarn und Osteuropa noch heute vielfach geschieht, in die Schmelzöfen der Metallgiesser. Auch wird man noch lange Zeit Depôtfunde von Bronzebeilen entdecken.[2]) Das Beil, welches noch den Römern zur Zeit des Horaz als die ständige Wehr der Alpenvölker auffiel, hat also im Hausrath und unter den Waffen der Barbaren Europas eine dominirende Stellung eingenommen. Die Formen des Metallbeiles sind aus der des Steinbeiles in einer reichen einheimischen Entwicklung hervorgegangen. Es waren somit vollauf die Bedingungen gegeben, unter welchen sich auch tiefere geistige Beziehungen zu diesem Object herausbilden konnten. Nicht ohne Grund hat also Pigorini[3]) das Beil als eine Art Totem alteuropäischer Völker zu deuten versucht. Er geht aus von den merkwürdigsten der oben genannten Beilschablonen, nämlich gewissen beil- oder glockendurchschnittförmiger Bronzeplatten von 5—8 Mm. Durchmesser, welche mittelst eines Ringes zum An- oder Aufhängen eingerichtet sind und häufig in Gesellschaft eines Bronzestäbchens mit kugelförmigen Enden in Gräbern der Villanovastufe (um Bologna meist in den Fondi Benacci und de Luca) gefunden werden. Sie gehören mit ihrer vollkommen ausgebildeten Form der Periode Benacci II (circa 750—600 v. Chr.) an, in welcher die oben erwähnten dünnen bronzenen Votivbeilklingen mit Schaftlappen, Dülle oder Stiel besonders zahlreich, jedoch nicht ausschliesslich vorkommen. Gozzadini erklärte jene Objecte „a sezione di campana“ für Musikinstrumente, Zannoni für einfachen Körperschmuck, da auch durchbrochene und mit Bernstein eingelegte Stücke vorliegen, welche nicht als Klangplatten dienen konnten. Nach Pigorini wird mit dieser Annahme dem Gewicht der Gegenstände und den mitgefundenen kleinen Schlägeln nicht gebührend Rechnung getragen. Auch er hält sie für Schallinstrumente, zugleich aber für Nachahmungen von Beilklingen.[4]) Gleicher Deutung unterwirft Pigorini gewisse ähnlich geformte Thongegenstände, welche natürlich keine Schallplatten, sondern nur Nachbildungen solcher in Beilform sein können. Hieher gehört ein hellrothes, mit bronzenen Nagelköpfen besetztes Stück[5]) aus einem Grabe der Periode Arnoaldi I bei Imola und ein paar andere aus Gräbern von Monteveglio und dem Fondo de Luca bei Bologna. Auch die ähnlichen kleinen Thonpyramiden, welche in Oberitalien und anderwärts von der ersten Eisenzeit

[1]) Dänemark, Montelius, Temps préhist., S. 40, Fig. 72 und S. 126.

[2]) Adr. de Mortillet, Rev. mens. Paris II, 1892, S. 313.

[3]) Di un oggetto di bronzo italico della prima età del ferro e di alcune sue imitazioni in terra cotta. Bull. pal. Ital. XVI, 1890, S. 62 und Taf. III.

[4]) Im etruskischen Museum zu Florenz befindet sich ein Bronzebeil aus Chiusi, welches ebenfalls mit Bernstein und mit Bein eingelegt ist.

[5]) L. c., Taf. III, Fig. 1.

an bis in die römische Periode hinein, gewöhnlich in Gräbern, vorkommen, sind nach Pigorini nichts Anderes als Nachahmungen jener Metallplatten. Nur haben sie statt des Ringes blos eine Durchbohrung im obersten Theile.

Andererseits können jene grossen Anhängsel „a sezione di campana" kaum eine andere Deutung erfahren als die oben S. 440 ff. behandelten kleinen dreieckigen oder trapezförmigen Bronzeblechanhängsel, welche zudem bei Bologna oft genau dieselbe Form zeigen. Pigorini erklärt daher auch diese für Nachahmungen von Beilklingen und das Vorkommen derselben durch einen alteuropäischen „Cultus des Beiles", dessen Spuren sich schon in der jüngeren Steinzeit nachweisen lassen. Aber erst in der Bronzezeit habe dieser Cult zugleich mit dem Gebrauch des Metalls und der Leichenverbrennung seine Ausbreitung gefunden. Reste desselben hätten wir in dem Aberglauben, der die Steinbeile als „Donnerkeile" bezeichnet, in der noch nicht befriedigend erklärten Formel „sub ascia dedicavit" und dem Bilde der Axt auf römischen Inschriften zu erkennen.

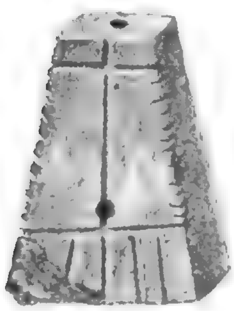


Fig. 148.
Thonpyramide mit eingeritzten Zeichen.

Jene Thonpyramiden, welche sonst auch als Webstuhlgewichte gedeutet werden, haben in den Gräbern wahrscheinlich nicht diese Bedeutung. Sie sind oft undurchbohrt und bilden einen Bannkreis um die Urne, wie in einem Oedenburger Tumulus, oder stehen neben dem Schädel der Leiche, wie in griechischen Gräbern von Megara Hyblaea. Es scheint nicht gerathen, sie mit Pigorini für Nachbildungen von Schallplatten zu halten, die nur in der Umgebung von Bologna vorkommen und die selbst wieder Beilnachahmungen sein sollen. Für Substitute von Votivbeilen können wir aber jene Thonpyramiden auch nicht nehmen, und so bleibt, wenn wir ihre Verwandtschaft mit den trapezförmigen Bronzeanhängseln gelten lassen, wohl nichts übrig, als sie ebenfalls (hypothetisch) für Symbole der Menschenfigur zu halten. Für sacralen Charakter dieser Thonkörper sprechen auch die darauf eingeritzten Zeichen, wie sie z. B. auf dem Fig. 148 abgebildeten Stücke zu sehen sind.

Man kann jedoch zu einer gewissen Zeit in den flachen trapezförmigen Bronzegebilden zugleich ein Abbild der Beilklinge und der Menschenfigur gesehen haben. Dies ist ganz wohl denkbar, wenn man eine Gottheit unter dem Symbol des Beiles verehrte. Spuren der Verehrung des Beiles als Symbol einer Gottheit finden sich nach Goblet d'Alvietta[1]) am Beginne der historischen Zeit bei den Chaldäern, Aegyptern, Griechen, Indern, Kelten und Germanen, ja sogar bei den Lappen. Eine Zusammenstellung der prähistorischen Beilfunde Europas, welche auf anathematische Anwendung dieses Objectes aus verschiedenen Gründen (Grösse, Kleinheit, aparte Form, Ausführung u. s. w.) schliessen lassen, hat kürzlich L. Morillot gegeben.[2])

Wir glauben nun (oben S. 444) gezeigt zu haben, dass das trapezförmige Amulet, wenn es sich der Menschengestalt nähert, eine weibliche Figur dar-

[1]) Bull. soc. anthr. Brüssel IX, 1890—1894, S. 236.
[2]) Une hache votive en bronze trouvée à Citeaux, Dijon 1895.

stellt. Es widerspricht allerdings herkömmlichen, aber relativ spät ausgebildeten Vorstellungen, wenn man das Beil nicht für das Symbol einer männlichen Himmelsgottheit, sondern für ein uraltes Attribut der Frau erklärt. Allein sehr alte vorgeschichtliche Denkmäler berechtigen uns dazu. Das Beil als Abzeichen ist anfänglich, wie es scheint, nicht so sehr eine kriegerische Wehr oder ein Sinnbild des himmlischen Donners wie in der Hand des assyrischen Donnergottes Raman, der daneben das Blitzbündel hält, sondern ein friedliches Werkzeug, das Geräth des dem eigentlichen Ackerbaue vorangehenden Hackbaues. Als solches charakterisirt es das pflanzenbauende Weib der jüngeren Steinzeit ganz ebenso scharf wie der Grabstock für Wurzeln das Weib des primitiven Jägers.

Schon in der spätneolithischen oder frühbronzezeitlichen Kreidegruft von Courjeonnet im Thale von Petit-Morin, Champagne, ist das Steinbeil auf die Leibesmitte einer schematischen Frauengestalt gezeichnet. (Oben S. 243, Fig. 67.) Auch die rohen Steinsculpturen des Departements Gard zeigen Beile auf der Brust oder dem Leibe weiblicher Gestalten. So die Figur von Collorgues;[1]) auf anderen ist das Werkzeug minder deutlich und gleicht einer Hakenkeule. Im Morbihan ist die Umrisszeichnung von Beilen eine der häufigsten Darstellungen auf megalithischen Denkmälern der jüngeren Steinzeit und der frühesten Metallperiode.[2]) Es erscheint hier gestielt oder ungestielt. Gestielt finden wir es auch achtmal in den Grabgrotten von Petit-Morin dargestellt, wo es zweifellos das Abzeichen einer weiblichen Gottheit bildet. Gleiches wird wohl auch von den Beilzeichnungen auf den Dolmen der Bretagne anzunehmen sein.

Wir haben aber auch aus der ersten Eisenzeit Spuren solcher Widmung des Beiles. Auf der Klinge eines Bronzepalstabes aus Bologna[3]) ist eine lineare Figur eingravirt, welche kaum Anderes vorstellen kann als die bekannte steife Frauengestalt mit rechtwinklig erhobenen Armen. Ein ähnliches Zeichen, doch mit schräg erhobenen Aermchen erscheint seitwärts an den Schaftlappen eines mit Würfelaugen gezierten Bronzepalstabes aus der wenig älteren Gräberschichte Benacci II bei Bologna.[4])

Wir glauben also, dass das Beil ursprünglich Attribut einer weiblichen Gottheit war und dadurch zu einem weithin verehrten Symbol und Totem (vielleicht speciell sepulcraler Bedeutung) wurde. Da es aber als Opferwerkzeug und im Kampfe von Männern geführt wurde, verschmolz es im Fortgang der religiösen Evolution mit der Gestalt männlicher Himmelsgottheiten und wurde zu einem Sinnbild des Donners, mit dem sich jene selbst ihre Opfer schlachten und ihre Feinde niederwerfen.

---

[1]) De Baye, Arch. préhist. Paris 1888, S. 95, Fig. 12, oben S. 245, Fig. 72.

[2]) Cartailhac, La France préhist., S. 236 f., Fig. 100 f., Rev. mens. Paris IV, 1894, S. 296 ff. Oben S. 369, 4. 5.

[3]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. IX, Fig. 7.

[4]) Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. LXXVII, Fig. 2.

4. Ross und Reiter.

Auf dem Strettweger Wagen flankiren zwei Reiterpaare die Gruppen der Opferer. Sie sind behelmt und beschildet und schwingen Speere in der Rechten.[1]) Ausserdem ist an jeder Schmalseite der Wagenplatte vor und unter den Figurengruppen ein Paar von Pferdeköpfen angebracht. Jene Reiterfigürchen, sowie diese Pferdeköpfe sind zweifellos von symbolischer oder mythischer Bedeutung. Am nächsten liegt es, die ersteren gleich den Opferern für dienende Gestalten aus dem Cultkreise der grossen weiblichen Gottheit anzusehen, welche die Mitte der Wagenplatte einnimmt. Wir dürfen abermals an die Dreifüsse von Vetulonia und Corneto erinnern, auf deren geknickten Beinen Pferde- oder Reiterfiguren stehen, während die Beine einen Kessel tragen, wie ihn die Mittelfigur des Strettweger Wagens auf dem Kopfe hat. Es scheint, dass jener Kessel auch bei den erwähnten italischen Grabfunden symbolische Bedeutung hat, und dass die demselben untergeordneten Reiter- oder Pferdefiguren in bestimmter Beziehung zu jenem Symbol angebracht sind.



Fig. 149. Bronzene Pferdefigur aus Obrzan bei Brünn. (²/₃ nat. Gr.)

Bei derartigen Reiterfiguren ist — wenn man diesen Ausdruck gestattet — das Pferd die Hauptsache, der Reiter Nebensache. Wir betrachten daher zunächst die Verwendung der Pferdefigur in der Plastik der ersten Eisenzeit. Nicht ganz mit Unrecht bezweifelt Reinach das Vorkommen prähistorischer Thonfiguren von Pferden in Mitteleuropa.[2]) In der That sind sie selten.[3]) Weit häufiger sind bronzene Pferdefiguren, wie sie Reinach[4]) zusammengestellt hat. Sie erscheinen zahlreich, frei oder auf Platten, zuweilen mit anderen Thier-

[1]) S. Reinach (La Sculpture en Europe, S. 133, Fig. 412) bildet eine derselben nach Kemble's Publication des Strettweger Wagens (Archaeologia, Bd. XXXVI, Taf. XXVI, Fig. 9) ab, irrthümlich mit dem Fundvermerk „Italie“, und nennt sie ein „monument d'un art beaucoup plus avancé, mais dérivant de la même tradition que les précédents“ (Reiterfiguren von Vetulonia, Bologna, Frögg).

[2]) L. c., S. 130 (L'Anthr. VII, 1896, S. 179). „Existe-t-il des terres cuites primitives représentant des chevaux? Je n'en connais guère de l'Europe centrale.“

[3]) Thönerne Pferde, eines davon auf vier Rädern, also dem trojanischen Pferde vergleichbar, fanden sich in den althallstättischen Grabhügeln von Podsemel in Unterkrain (Museum Laibach). Die Pferdefiguren von Gemeinlebarn gehörten zu Reitern und werden später behandelt werden.

[4]) L. c., Fig. 386—388, 391—396, 399—406.

figuren (Hunden?) vereinigt unter den Votiven von Olympia, als Anhängsel mit Ringen auf dem Rücken in Italien, Croatien (Prozor), Ungarn, im Kaukasus, als Beilaufsätze in Hallstatt, an Thierfibeln ebenda und sonst.[1])

In Italien und Mitteleuropa finden sich die meisten Pferdefiguren auf Thierfibeln der ersten Eisenzeit. Die Fibel ist ein specifisch europäisches Trachtstück, die Thierfibel ein (zwar nicht ausschliesslich, aber vorzugsweise) italischer Typus, und es verdient gewiss Beachtung, wenn hier unter den vorkommenden Thieren am häufigsten das Pferd dargestellt wird. Der figürliche Schmuck der Fibeln scheint nicht ausser Bezug zu dem Glauben und Aberglauben der Träger zu stehen. Italien hat uns hiefür schon ein Paar Beispiele gegeben: die Fibel aus Suessula mit der Gestalt eines menschenähnlichen Dämons, die Payne Knight'sche Fibel mit runder Scheibe, worauf ein Kreis von Vögelchen einen kuhköpfigen Vogel umgibt; wir nennen noch eine Fibel des British Museums,[2]) auf deren Bügel ebenfalls ein gehörnter Vogel aufgenietet ist, und eine Fibel aus Perugia,[3]) welche eine mit Anhängseln gezierte Rinderfigur trägt. Diese Stücke sind sämmtlich Fibeln ad arco di violino, und die Figuren oder Figurenplatten befinden sich auf dem gestreckten Bügel. Die letzteren sind wohl ursprünglich ohne Rücksicht auf diese Verwendung gearbeitet und erst nachträglich als talismanische Aufsätze angebracht. Jene Fibelform ist sehr alterthümlich; die typologisch jüngeren Bogenfibeln zeigen in Griechenland und Italien andere Arten der Verzierung mit Thierfiguren: in Böotien und im Peloponnes auf dem Fuss oder Bügel eingravirte Thierfiguren (Fische, Vögel, Pferde, auch Menschen, welche Pferde halten, u. dgl. im geometrischen Stil), auf den Inseln und in Italien plastische Vogelfiguren auf dem Bügelscheitel. Die orientalisirende Kunststufe Mittelitaliens entwickelte hybride Formen, wie die goldene Prachtfibel aus Cervetri[4]) mit plastischen Vogelreihen und getriebenen Flügellöwen auf dem Bügel, einfachen Löwen auf der Fussscheibe oder wie die Goldfibel l. c. S. 47, Fig. 52 mit einem Flügellöwen als Bügel und einer kleinen Sphinx am Fussende. Die specifisch italischen Thierfibeln zeigen Vögel, Hunde und geschweifte drachenähnliche Figuren als Bügel, zuweilen katzenartige Thiere,[5]) selten einmal eine Sphinx (z. B. l. c., Fig. 11. Das Vögelchen davor ist dem Fremdstil entsprechend mit gelösten Flügeln, auf Scheitelansicht berechnet). Eine gleiche Fibel aus Caverzano citirt Marchesetti, l. c., S. 255, Anm. 1. Andere daselbst angeführte Stücke aus Silber und Gold sind mittelitalische Fabrikate orientalisirenden Stiles. Immerhin erfreut sich unter den orientalischen und griechischen Mischfiguren aus der menschlichen

[1]) Vgl. die Abbildungen und Nachweise bei Reinach, der seltsamerweise die Bronzefigur eines Widders, l. c., S. 132, Fig. 403, wenn auch etwas zweifelnd, unter die Pferde einreiht. Das oben Fig. 149 in $^2/_3$ n. Gr. abgebildete Beispiel einer schematischen bronzenen Pferdefigur der ersten Eisenzeit stammt aus Obrzan in Mähren, 3 Km. nordöstlich von Brünn, wo sich eine Ansiedlung und Gräber befinden, die von der neolithischen bis zur Hallstattperiode reichen (Makowsky, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXVI, Taf. V, Fig. 11).

[2]) Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIV, Fig. 4, hier Taf. IX, Fig. 8.

[3]) Conestabile, Due dischi IX, 1; Antiqu. Tidskr. VI, Fig. 47.

[4]) Antiqu. Tidskr., l. c., S. 144, Fig. 148; S. 145, Fig. $148^1/_2$.

[5]) Z. B. Marchesetti, Scavi nella necr. di Santa Lucia 1893, Taf. XX, Fig. 9, 12.

und thierischen Gestalt nur die Sphinx einer gewissen Beliebtheit bei den italischen Bildnern. Nicht wenige Beispiele stammen aus Oberitalien. Die Sphinx erscheint auf einem gestempelten Thongefässfragment der Stufe Arnoaldi I bei Bologna[1]) unter einer Reihe von Hakenkreuzen zwischen Hirschen und laufenden, mit Helm, Schild und Speer gerüsteten Kriegern, dann auf Bronzevasen und Gürtelblechen von Este[2]) in Gestalt kleiner flacher Bronzefigürchen ebenda,[3]) auf einem Gürtelblech von St. Marein in Krain,[4]) auf einem Eimerdeckel von Hallstatt,[5]) auf einer Bronzeschale von Castelletto Ticino bei Golasecca, Provinz Novara[6]) sehr seltsam gezeichnet neben einem nicht minder eigenthümlichen Löwen mit aufgerissenem Rachen, lang heraushängender Zunge und räthselhaftem Kopfaufsatz. Diese Auslese unter den Fabelwesen des Südens scheint zu zeigen, dass die Sphinx hier ein gewisses Verständniss fand, welches anderen Mischfiguren versagt blieb, und wir dürfen uns erinnern, dass es ein europäisches Volk, das griechische gewesen ist, welche die in Aegypten vorzugsweise männliche Sphinxgestalt zu einem vorzugsweise weiblichen Typus umprägte.

Die beliebteste Fibelfigur ist aber doch das Pferd. Marchesetti, der für die in Santa Lucia vertretenen Formen die umfassendsten Uebersichten zusammengestellt hat, sagt[7]) über die Thierfibeln der ersten Eisenzeit: „Das Thier, welches am häufigsten dargestellt wurde, war das Pferd mit oder ohne Vögelchen auf dem Fibelfuss. So besitze ich ein Stück mit sehr gestrecktem Leibe von Karfreit, fast gleich einem Exemplar der Sammlung Nazari zu Este. Bei Bologna fanden sich sehr viele solche Fibeln in mehreren Localitäten (Benacci, Arnoaldi, Monteveglio, Villanova, Fonderia, San Francesco u. s. w.). Andere kennt man von Podsemel und Roviše in Krain, von Hallstatt, von Mechel, Pfatten, Dercolo in Tirol, von Vetulonia und sogar von Koban im Kaukasus. (Uebrigens erscheinen Pferdefiguren oft auch auf römischen Fibeln, so in Aquileja, Salona, Virunum u. s. w.) Seltener sind Pferdegespanne, wie in dem prächtigen Exemplar unserer Triga. Kürzlich wurde ein fast identisches Stück in einem Tumulus zu St. Margarethen in Krain gefunden. Analoge Fibeln kennt man aus dem subalpinen Gebiet von Mechel, Caverzano (Triga, vorne auf dem Fusse ein Vögelchen) und bei Trient (Pferd, Wagen und Lenker), während in Este und Bologna mehrmals phantastische Thiere in solcher Verbindung erscheinen.“ Das Stück Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 15, in welchem Marchesetti cavalli marini erkennt, zeigt drei Pferde nebeneinander. Auf den beiden Pferden rechts und links sitzen Reiter mit Spitzhüten, wie gewöhnlich ohne Beine, auf den Croupen der Pferde Affen, seitwärts sind je zwei

[1]) Gozzadini, Di due sepolcri e di un framm. cer. d. necr. Fels., Att. mem. Dep. Emilia. N. S. VI, Modena 1881, S. 7, S. A.

[2]) Not. d. Scavi 1882, Taf. VI, Fig. 1; Taf. VII, Fig. 16.

[3]) Mitth. prähist. Commission Wien I, S. 107 f., Fig. 46, 47.

[4]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, Taf. III, Fig. 2.

[5]) Sacken, Taf. XXI, Fig. 1.

[6]) De Baye, Mém. Soc. Ant. France 1886, S. 3, S. A; Montelius, Taf. XLV, Fig. 18.

[7]) L. c., S. 252 (die Nachweise sind in den dortigen Noten gegeben).

Rundschilde angebracht. Auf dem mittleren Pferde sitzt statt des Reiters ein Vogel.[1]) Wir haben also hier dieselbe Combination spitzhütiger Reiter mit der Vogelfigur wie an dem mehrfach erwähnten Dreifuss von Vetulonia.[2])

Merkwürdig ist die nicht ganz seltene Combination der Pferde- mit der Affenfigur in solchen Thierfibeln. Ausser dem oben S. 422 genannten Stück aus Cologna Veneta, dem soeben angeführten aus Este und dem in der Note erwähnten aus Baden sind noch drei untereinander gleiche Stücke aus Corneto-Tarquinia anzuführen. Sie stammen aus einem 1895 geöffneten Grabe.[3]) Dieses enthielt an Fibeln: eine einfache Bogenfibel, eine charakterlose Thierfibel,[4]) zwei Thier- (Pferde-?) Fibeln, auf deren Croupe eine menschliche Protome mit erhobenen Armen erscheint,[5]) endlich drei Fibeln, welche Pferde darstellen, auf deren Croupen Aeffchen kauern. Die letzteren stützen die Schnauze auf die Hände, wie in den Exemplaren aus Este und Cologna Veneta. Nicht ganz mit Recht nennt also Helbig diesen Typus „del tutto nuovo". Er meint ferner: „Da man schwer annehmen kann, dass die Griechen oder Etrusker im VII. Jahrhundert v. Chr., welchem wir dieses Grab zuschreiben müssen, die Figur des Affen ornamental verwendet haben, so scheint es, dass dieser Typus von den Phönikern oder Karthagern erfunden worden sei." Diese Vermuthung stützt sich auf die Thatsache, dass sich Affenfiguren aus Bernstein, im Typus wie in der Haltung denen der genannten Fibeln ähnlich, in karthagischen Gräbern Sardiniens gefunden haben. Wir haben schon oben (S. 405, 409 f.) gesehen, dass Affenfiguren aus Bernstein und Bronze auch im festländischen Italien nicht ganz selten sind. Phönikischer Einfluss wird dabei im Spiele sein, wenn auch nicht überall phönikische Arbeit. Was aber die „ornamentale Verwendung" betrifft, so ist die wiederholt bezeugte Verbindung der Pferde- mit der Affenfigur zu eigenartig, als dass man darin blos eine Künstlerlaune erblicken dürfte. Vielleicht darf man die Vermuthung hegen, dass dieselben Götter, welche sonst auf Rossen sitzend dargestellt werden, auch unter dem Bilde jenes Vierhänders vorgestellt wurden, mit anderen Worten, dass Pferd und Affe thierische Attribute derselben Gottheiten waren, weshalb auf der Fibel von Este und dem Thonkrug von Tragliatella Reiter und Affen miteinander combinirt werden konnten.

---

[1]) Ueber eine sehr ähnliche zweite Fibel s. oben S. 421 f.

[2]) Zu vergleichen ist eine Fibel aus Marzabotto im Antiqu. Berlin, Montelius, Taf. XCIV, Fig. 19. Den Bügel bildet ein Pferd mit der Halbfigur eines Reiters mit seltsamem Kopfaufsatz (vgl. l. c., Taf. LXXIX, Fig. 5), hinter dem Reiter vermuthlich ein rückwärts blickendes Vögelchen, vor dem ersteren auf beiden Schultern des Pferdes je zwei gekuppelte Vogelprotomen; das Ganze rohschematisch. Ferner: eine Fibel aus Bologna, Mon. dell' Inst., Bd. XII, 1884, Taf. III, Fig. 14 (stilisirtes Pferd mit der Halbfigur eines Reiters mit seltsamem Kopfaufsatz [Spitzhut]). Eine Fibel aus einem Tumulus im Grossherzogthum Baden bei Lindenschmit, Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit, Bd. IV, Taf. XIV, Fig. 3 zeigt ein sich umblickendes Thier (Pferd?), auf dessen Croupe ein Aeffchen sitzt.

[3]) Helbig, Not. d. Scavi 1896, S. 13.

[4]) Wie Montelius, Civ. prim. I, A, Taf. VII, Fig. 75, ebenfalls aus Corneto.

[5]) Wie Montelius, l. c., Fig. 78, aus Bologna-Arnoaldi.

Eine andere Fibel von Este[1]) ist nach Ghirardini „Formato di tre draghi disposti l'uno accosto all'altro". Der Genannte verweist auf ein sehr ähnliches Stück aus Bologna.[2]) Das mittlere der drei Thiere ist an dem Exemplar von Este etwa ein Hund, wie der aufwärts geringelte Schwanz vermuthen lässt (an dem bolognesischen Stück ist der Schwanz horizontal weggestreckt); die beiden kleineren seitlichen Thiere stecken an einer durch den Körper des mittleren gehenden Achse. Sie haben, wie die beiden seitlichen Pferde der Reiterfibel von Este, keine Beine, weil diese Theile die praktische Verwendung der Fibel unmöglich machen würden. Die Schwänze dieser Thiere sind an dem Stück von Este horizontal weggestreckt, an dem von Bologna S-förmig zurückgebogen. Vermuthlich sind auch in diesen Figuren nur ungeschickt dargestellte gewöhnliche Thiere, keine „draghi" zu erkennen.

Nach den citirten italischen Fundstücken gehören diese Gebilde der Periode Este II oder Arnoaldi-Bologna I, d. h. etwa der Zeit von 600—500 v. Chr. an. In den Alpenländern sind die verwandten Typen wohl etwas jünger. Darauf führt auch die von Marchesetti S. 255 bemerkte Thatsache, dass die Thierfibeln von Este und Bologna stets nur einseitige Kopfschlingen besitzen, während dieselben Fibeln in den Alpenländern meist sogenannte Armbrustfibeln sind. Sicher jüngeren Ursprungs sind die bekannten Fibeln mit Thierkopfenden, unter welchen wieder, aber nur im adriatischen Culturkreis, solche mit Pferdeköpfen sehr häufig sind (in Este, Adamsberg und St. Marein in Krain, Grobnik in Croatien u. s. w.). In anderen Gebieten tragen diese Fibeln am Fussende zurückgebogene Vogelköpfe oder auch Menschenmasken; zuweilen tritt auch in symmetrischer Wiederholung am Kopfende ein Vogelkopf oder eine Menschenmaske auf, und mitunter erscheinen auch menschliche Masken auf dem Bügel.[3]) Mit Recht bemerkt Marchesetti, dass die Thierkopffibeln im Ostalpenlande noch ganz dem Ende der Hallstattperiode angehören, während sie weiter nördlich in die Früh-La Tène-Stufe fallen. Sie sind hier namentlich in Süddeutschland[4]) verbreitet. In ihrer Gesellschaft erscheinen bronzene Schnabelkannen, Dreifüsse und anderer Import aus Italien. Da aber die Thierkopffibel in Mittelitalien vollkommen fehlt, nimmt Tischler[5]) mit Recht an, dass diese Gewandhaften einheimisches Fabrikat sind, und dass die Arbeiter, welche die Thiere der massaliotischen und die Köpfe der macedonischen Münzen in der bekannten Weise nachbildeten, auch die Thierköpfe und andere Ornamente der etruskischen Kunst zu imitiren verstanden.

Wir haben also zwei Classen von Bronzefibeln mit Thierbildern zu unterscheiden: eine ältere, die der eigentlichen „Thierfibeln", welche der späteren,

---

[1]) Erwähnt von Ghirardini, Not. d. Scavi 1888, S. 345g; sie stammt nicht, wie Marchesetti, l. c., S. 253, Anm. 11 schreibt, aus der Chiusura Baratela, sondern aus einem Grabe der Villa Benvenuti und trägt im Museum Este die Bezeichnung „Nr. 412, Grab 22".

[2]) Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. XII, Fig. 9 (= Zannoni, Certosa, Taf. CXLVI, Fig 20.)

[3]) Vgl. Tischler, Beiträge zur Urgeschichte Bayerns IV, S. 62, 66 ff.

[4]) Baden und Württemberg, besonders aber in Bayern, der bayrischen Pfalz, in Hessen, Nassau, der Rheinprovinz und Westphalen.

[5]) L. c., S. 67.

aber noch voretruskischen Villanovaperiode Ober-Italiens (600—500 v. Chr.) angehört, durch ganz Italien verbreitet ist und in der orientalisirenden Richtung jener Kunststufe wurzelt (obwohl sie nur selten directe Nachbildungen orientalischer Typen liefert) — und eine jüngere, die der „Thierkopffibeln", welche einer späteren Zeit (etwa 450—350 v. Chr.) angehört, hauptsächlich in Mitteleuropa verbreitet und unter dem Einflusse der etruskischen Kunstindustrie, aber nicht in Etrurien selbst entstanden ist. Von Pferdeprotomen in anderer Verwendung soll später noch besonders die Rede sein.

An Thierfibeln, aber auch sonst erscheint nicht selten die gewiss symbolische und bedeutungsvolle Verbindung des Pferdes mit der Vogelfigur, wovon wir im Nachstehenden einige Beispiele geben wollen.

Aus Olympia[1]) stammt eine bronzene Pferdefigur mit einem Vögelchen auf der Croupe. Italisch ist ein zum Anhängen eingerichtetes Pferdchen, welches

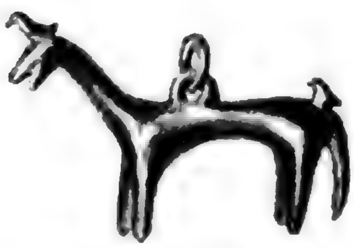


Fig. 150. Voghenza, $^3/_4$ nat. Gr.



Fig. 151. Siebenbürgen, $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 152. Campanien, $^1/_2$ nat. Gr.

Fig. 150—152. Bronzene Pferdefiguren mit Vögelchen.

auf Scheitel und Croupe mit je einem Vögelchen besetzt ist.[2]) Ein ganz gleiches Stück[3]) befindet sich als Anhängsel mittelst langer Kette an einem Armbande aus einem Grabfund von Voghenza, Provinz Ferrara. Aus der älteren Villanovaperiode Italiens stammen bronzene Seitentheile von Pferdegebissen mit etwas anderer Combination. Hier erscheinen ausser Pferdchen auf dem Rücken auch ein bis zwei Vögelchen unter dem Bauche der pferdegestaltigen Seitentheile. Ein solches Exemplar ist auch in Ungarn gefunden, wohin es zweifellos aus Italien gelangte.[4]) Andererseits finden sich an solchen Seitentheilen auch Dreiecksanhängsel mit Aermchen, so aus Caere im Museum Greg. zu Rom.[5]) Die terra di lavoro Unteritaliens hat zwei Thierfibeln ins Mus. preist. in Rom geliefert, welche Vögelchen auf dem Rücken von Pferde- (?) Figuren sitzend zeigen (hier Fig. 152).

[1]) Furtwängler, Bronzen, Taf. XIV, Fig. 216.
[2]) Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIV, Fig. 9.
[3]) Hier Fig. 150, im k. k. naturhist. Hofmuseum.
[4]) Hampel, Taf. LX, Fig. 5, hier Fig. 151.
[5]) Zschille und Forrer, Die Pferdetrense, Taf. II, Fig. 6.

Später lockert sich der Zusammenhang, und die Vögelchen erscheinen in streifenartigen Compositionen als natürliche, keiner weiteren Erklärung bedürftige Ausfüllung des über dem Rücken schreitender Thiere freibleibenden Raumes. Aber der ursprüngliche Connex lässt sich doch nicht verkennen, wenn die Vögel in diesem Raum nicht fliegen, sondern sitzen. Es sind dann nicht nur Pferde, sondern auch andere Thiere, auf deren Rücken sich aber ebensowenig Vögel zu setzen pflegen. So zeigt uns die Situla von Watsch im mittleren Figurenstreifen das anbei (Fig. 153) wiederholte Bild und im untersten Streifen noch einmal zwei Thierfiguren mit Vögeln, die auf ihrem Rücken sitzen. Besonders räthselhaft erscheint es aber, wenn ein solcher symbolischer Vogel sich das Rückenende eines Wagenlenkers zum Ruheplatz erwählt, wie wir an der Situla von Kuffarn in dem hier Fig. 154[1]) wiederholten Detail sehen.

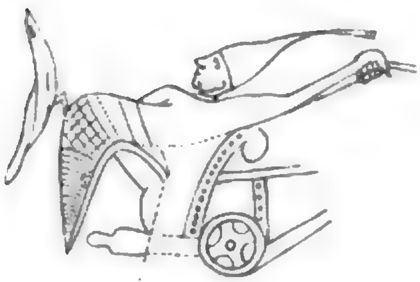


Fig. 154.
Von der Situla von Kuffarn.

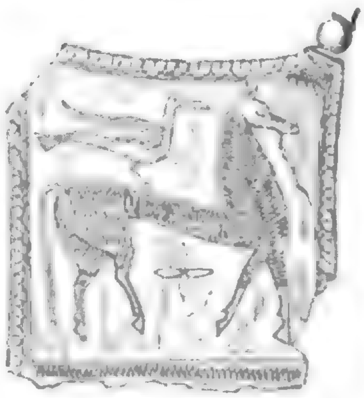


Fig. 155. Fibelfuss aus Böotien.

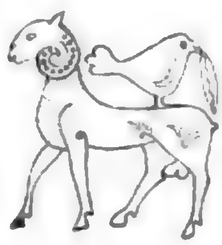


Fig. 153.
Von der Situla von Watsch.

Aus dem archaisch-griechischen Culturkreise citiren wir noch: Pferdefiguren mit darauf sitzenden Vögelchen an grossen viereckigen Fibelfussplatten aus Böotien (Fig. 155)[2]) — Mann und Pferd, über dem letzteren drei Vögel auf einer ähnlichen Fibelplatte aus Böotien[3]) — Vogel auf der Croupe eines Pferdes, Vasenbild aus Narce[4]) — Vogel auf dem Pferdeschwanz eines Centauren, schwarz auf Weiss gemaltes etruskisches Vasenbild[5]) — menschenköpfiger Vogel auf dem Schweife eines Flügelpferdes, schwarzfiguriger Vasenscherben aus Kyme in Aeolis[6]) — Vögelchen auf dem Deichselende eines von vier Flügelpferden gezogenen Wagens, melische Amphora.[7])

[1]) Nach Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, Taf. IX.

[2]) 'Εφ ημ. ἀρχ. 1892, Taf. XI, Fig. 1a, 2.

[3]) Jahrbuch des Inst. III, 1888, S. 362, Fig. d. Regelmässig erscheinen im Felde dieser Zeichnungen Kreuze mit blattförmigen Armen.

[4]) Mon. ant. Acc. Linc. IV., S. 267f., Fig. 127.

[5]) Micali, Mon. ined., Firenze 1844, Taf. XXXIX, Fig. 3.

[6]) Röm. Mitth. III, 1888, S. 159ff., Fig. 5.

[7]) Conze, Taf. IV; dasselbe Motiv Arch. Zeitung 1854, Taf. LXII, Fig. 3; Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXII, S. 115, Anm. 1 habe ich bereits auf die in Vogelköpfe auslaufenden

Wir gehen nun über zu den Reiterdarstellungen, sowie zu den seltener in plastischen als in gezeichneten Figuren auftretenden Darstellungen pferdehaltender Männer, aus welchen die spätere Kunst die beliebten Rossebändigergruppen gemacht hat.

Bronzene Reiterfiguren der ersten Eisenzeit haben wir bisher an Fibeln (Este, Bologna), Dreifüssen (Vetulonia), Plattenwagen (Strettweg) kennen gelernt. Sie erscheinen da einzeln, zu zweien, dreien oder vieren, stets mit Spitzhüten bedeckt. Aus der Keramik seien noch die plastischen Reiterfiguren einer Urne von Gemeinlebarn, die geometrisch gezeichnete Reiterfigur einer Urne von Oedenburg und der spitzhütige Reiter auf einem kuhköpfigen Thongefäss aus Bologna[1]) angeführt. Auch die kleineren Reiterfiguren von Frög (Taf. XV, Fig. 5, 6, 9)[2]) sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

An die Bleifiguren von Frög erinnert ein aus Hirschhorn geschnitztes Reiterfigürchen aus Watsch.[3]) Doch ist dasselbe etwas besser, mit Beobachtung vieler Einzelheiten ausgeführt. Allerdings erscheint der Reiter mehr neben dem Pferde (en relief auf dem Pferdeleib) als auf demselben. Merkwürdig ist die Aehnlichkeit dieser kleinen Sculptur mit einer aus Bronze gegossenen Reiterfigur von Meclo in Tirol.[4]) Die Uebereinstimmung ist so gross, dass man vermuthen darf, die Hornschnitzerei von Watsch sei Nachbildung einer importirten Bronze, was auch für die Watscher Schnitzereien, l. c., Taf. X, Fig. 7a und b, angenommen werden könnte.

Auf dem Rücken eines kleinen bronzenen Votivbeiles[5]) aus dem Gräberfelde von Hallstatt ist eine Reiterfigur plastisch gebildet, aber das Thier, auf welchem das relativ gut gebildete Männchen in der Haltung eines sein Ross zügelnden Reiters sitzt, hat wenig Aehnlichkeit mit einem Pferd. Der gerade weggestreckte konische Schwanz, der spitze Kopf deuten eher auf ein Reptil.[6]) Dennoch ist wohl nur ein schlecht gelungenes Pferd anzunehmen.

Zwei andere Zierbeilchen dieser Art (Sacken, l. c., Fig. 2 und 3) tragen deutlichere, aber ledige Pferdefiguren auf dem Rücken. Gleichen Aufsatz zeigt ein Bronzegriff aus der dritten Gräberschichte von Este,[7]) woraus man schliessen

---

Deichselbeschläge prähistorischer Wagen aus Ungarn, Böhmen (Svijan, Richlý, Bronzezeit, Taf. XXXVIII, Fig. 1, 2) und Dänemark hingewiesen. Doch gehört dies wie die letztgedachten griechischen Beispiele vielmehr zur Combination der Vogelfigur mit dem Wagen.

[1]) Benacci II. Zannoni, Certosa, Taf. CXVIII, Fig. 75; Montelius, Taf. LXXXI, Fig. 2.

[2]) Much, „Atlas", Taf. XLVIII, Fig. 15—18; Reinach, La Sculpture en Europe, S. 134, irrt, wenn er meint: „ces cavaliers sont au repos". Beabsichtigt ist offenbar die Darstellung von Rossen im vollen Lauf.

[3]) Deschmann und Hochstetter, Ansiedlungen und Begräbnissstätten in Krain, S. 13, Fig. 9.

[4]) Archivio Trentino VII, 1888, Taf. VI, Fig. 13.

[5]) Sacken, Grabfeld, Taf. VIII, Fig 4.

[6]) Plastische Darstellungen von Reptilien sind in dieser Zeit ganz ungewöhnlich. Einer Eidechse oder einem Molch ähnelt eine vierbeinige Bronzefigur, welche bei Seelow (Kreis Lebus, Brandenburg) in einem Grabe gefunden wurde. Sie hat auf dem Rücken eine Oese zum Anhängen, und angerostet sind drei Bronzeringe, welche wohl von dem Gehänge herrühren, an dem die Figur befestigt war. Der Schwanz steht horizontal rückwärts ab, der Kopf ist senkrecht zu Boden gerichtet. Zeitschr. für Ethnol. V, Verhandl., S. 87, Taf. VII, Fig. 7.

[7]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. LVII, Fig. 9.

darf, dass jene ziemlich isolirten Hallstätter Stabaufsätze ihre Verwandten im venetischen Culturkreise des V. Jahrhunderts hatten.

Die Pferde- und Reiterfiguren aus dem im Fondo Baratela bei Este aufgedeckten Heiligthum[1]) gehören, obwohl noch vorrömisch, nicht mehr jener Zeit an, mit welcher wir die Betrachtung der prähistorischen Kunststufen Europas abschliessen. Sie illustriren jedoch ebenfalls die Thatsache der Verehrung berittener Cultgestalten in diesem Mittelgebiet zwischen Italien und dem Ostalpenlande, d. i. im rossezüchtenden Venetien.

Italische Bildnereien der ersten Eisenzeit zeigen nicht selten Pferdefiguren in heraldischer Paarung mit einer menschlichen Figur als Mittelstück,[2]) ein Schema, in welchem sonst Löwen oder Mischfiguren anstatt der Pferde auftreten. Die Pferde erscheinen dabei anspringend, hoch aufgerichtet oder ruhig stehend, wie ihre wilden oder phantastischen Vorgänger. Aus nicht wenigen Beispielen nennen wir den plastischen Aufsatz eines Bronzegefässes aus der älteren Nekropole von Suessula[3]) und die aus Reihen von Bronzeschüppchen gebildeten linearen Gruppen kleiner Thonschälchen von Santa Lucia.[4]) Auch auf einem der letzteren erhebt die schematische Mittelfigur beide Arme symmetrisch zum Himmel, wie in dem plastischen Gebilde von Suessula. Der rhythmische Wechsel von Pferdchen und menschlichen Figürchen mit erhobenen Armen auf Gürtelblechen von Hallstatt[5]) scheint jenem Schema seinen Ursprung zu verdanken. Auf bronzenachahmenden Thongefässen aus Gräbern des Faliskerlandes finden sich heraldisch gepaarte Pferdefiguren als Randaufsätze beiderseits des Henkels,[6]) der zuweilen als Napf gestaltet ist, aus welchem die Pferde fressen,[7]) oder die Figur eines zwei Paare von Pferden bändigenden Mannes trägt.[8]) Auch en relief findet sich ein Mann, der zwei Pferde am Zügel hält.[9])

Nicht überall, aber sicher in mehreren der oben angeführten Fälle wird man in den Reitern und Rosse haltenden Männern mythische Gestalten erkennen

---

[1]) Pferdefiguren Not. d. Scavi 1888, Taf. II, Fig. 12; Taf. XI, Fig. 26. Reiter auf sprengenden Pferden Taf. I, Fig. 9; Taf. XI, Fig. 23, 24. (Ein Reiter ohne Pferd Taf. VIII, Fig. 4[?]) Ausser diesen kleinen plastischen Arbeiten sind auf Votivblechen gravirte oder getriebene galoppirende Reiter mit Helm, Schild und Speer besonders häufig, Taf. X, Fig. 4—6, 8, 9; Taf. XI, Fig. 2, 7, 9, 13, 16.

[2]) So schon auf einem Dipylonvasenfragment aus Tiryns, Schliemann, Tiryns, Taf. XVIII.

[3]) Römische Mitth. II, S. 237, Fig. 3.

[4]) Marchesetti, l. c., Taf. VII, Fig. 7 und 13.

[5]) Sacken, Taf. XI, Fig. 5, 6. Pferdefiguren en relief schmücken Thongefässe in Este (Soranzo, Scavi Nazari, Taf. VII, Fig. 1), Bazzano bei Modena (Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. XCIV, Fig. 10) und Istrien (Villanova, Mitth. Anthr. Gesellsch. XXIV, S. 161) und wieder häufiger getriebene Bronzegefässe und Bronzegürtel (Hallstatt, Sacken, Taf. XI, Fig. 5, 6; Taf. XXIII, Fig. 3). Hier erscheinen oft jene seltsamen strahlenförmigen Mähnen und manchmal federbuschartigen Schwänze, wodurch die sonst recht ungeschickt gezeichneten Thiere kenntlich gemacht werden sollen.

[6]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, S. 196, Fig. 83.

[7]) L. c., S. 198, Fig. 84, wie in der Concavität hallstättischer Halbmondfibeln, Sacken, Taf. XV, Fig. 1.

[8]) L. c., S. 199, Fig. 85; vgl. Fig. 86.

[9]) L. c., S. 239, Fig. 105.

dürfen. Mit Rossen versehene jugendliche männliche Götter waren den Indern als Açvinen, den Griechen als Dioskuren bekannt, bilden also einen altarischen Bestandtheil dieser beiden Religionen. Nach dem griechischen Mythus sind sie erzeugt von dem in einen Schwan verwandelten Himmelsgott (man denkt dabei an die häufige Verbindung der Pferde- mit der Vogelfigur); nach vedischem Mythus erzeugt der Himmelsgott in Gestalt eines Rosses mit der in eine Stute verwandelten Saranyû (Erinys) die Açvinen. Es scheint demnach, dass sie aus jungen männlichen Rossen, Söhnen der rossegestaltigen Erdmutter,[1]) welcher sich nach jüngerer Auffassung der Himmelsgott zugesellt, in Rosse besteigende, durch Rosse charakterisirte Jünglinge umgewandelt wurden. Als solche erscheinen sie stets in mehr oder minder verschleierter Abhängigkeit von ihrer Mutter. Ihre Nennung neben den Korybanten, ihre Verwechslung mit den Kabiren — ersteres schon bei Aristophanes, letzteres urkundlich erst in hellenistischer Zeit — belehrt uns, ebenso wie die Mehrzahl an sich, über den kindlichen dienenden Charakter dieser Gottheiten. Alle solche brüderlichen Gruppen sind ja ein mythischer Ausdruck für die Menschheit selbst, für die ersten Gottesdiener, den ältesten Erdenstamm. Das Wesen der Dioskuren erleidet keine tiefere Aenderung dadurch, dass ihnen im Laufe der Zeit, wie schon ihr Name ankündigt, statt der Mutter der Vater übergeordnet wird. Nach Pausanias III, 24, 5, standen zu Brasiai am Ostufer Lakoniens auf einer ins Meer vorspringenden felsigen Landzunge drei fusshohe Bronzestatuen mit *πῖλοι* als Kopfbedeckung, dabei Athena, letztere wohl grösser. Die Erklärer schwankten, ob sie in diesen kleinen Bildern die Dioskuren oder die Korybanten sehen sollten. Auch anderwärts wusste man in jener Zeit die Dioskuren nicht mehr von ähnlichen Göttergruppen (Kureten, Kabiren) zu unterscheiden. Die ursprünglich gleichartigen Gestalten waren wieder ineinander geflossen. Wie nun aber die Kabiren zum Meere, so standen die Dioskuren zum Rosse in nächster Beziehung, und reitende Gottheiten sind dem Orient ursprünglich fremd. Wenn also jene altitalischen Bronzebecken von Vetulonia und Corneto drei mit Spitzhüten bedeckte Reiter oder auch ledige Pferde auf den Dreifussbeinen tragen, so ist es leicht möglich, dass hier dioskurenähnliche Gestalten des Volksglaubens in einer Dreizahl um das mütterliche Symbol geordnet sind. Wie sonst durch aufgesetzte oder auch darunter stehende Vogelfiguren das „heilige Ross“ charakterisirt ist, so finden sich auch unter den drei Reitern eines dieser Becken (Taf. IX, Fig. 18) kleine Vögelchen angebracht. Auch die anderen Bronzen, welche eine Dreizahl von Rossen, manchmal mit einem Reiter oder Vögeln verbunden, zeigen (Frög, Este u. s. w.), dürften derselben Deutung unterliegen.

Die Dioskuren erscheinen im griechischen, die Açvinen im vedischen Mythus als Retter aus Gefahren, als menschenfreundliche, schützende Dämonen; sie sind Helfer in der Schlacht, aber auch Heilbringer in Krankheiten u. s. w.

[1]) Auf den Cult solcher Dämonen sind die Nachrichten über menschenfressende Pferde (wie die des Diomedes und — in jüngerer Sage — den Bukephalos Alexanders) zurückzuführen, wofür Milchhöfer, l. c., S. 78, Anm. 1, auf vedische Analogien treffend hingewiesen.

Dagegen ist die Rettung aus Seegefahr, welche später bei den Dioskuren so sehr hervortritt, ihnen ursprünglich fremd, wie es ihrer Herkunft entspricht. Dadurch wird es verständlich, dass man, wie die hier und im Folgenden gesammelten Beispiele zeigen, ihre Urgestalt und ihr Symbol, das Ross, ganz oder theilweise, einzeln oder in Paaren, oder endlich auch Reiterfiguren als Apotropaia zum Schmuck, Ansatz oder Aufsatz von Gefässen, Geräthen und Anhängseln verwendete. Namentlich die Bedeutung der noch zu betrachtenden Bronzeanhängsel mit Pferdeprotomen und der ähnliche Giebelschmuck an europäischen Häusern dürfte sich auf diese Art erklären lassen.

Aus Italien stammen nicht wenige mit Pferdeköpfen oder Pferdeprotomen besetzte archaische Gegenstände. So enthielt die Grotta d'Iside in Vulci einen Bronzewagen mit vier Pferdevordertheilen.[1]) Der Bronzewagen von Strettweg zeigt an denselben Stellen vier Pferdeköpfe. Doppelprotomen von Pferden bilden plastische Deckelaufsätze und in Reihen en relief den Wandschmuck etruskischer Thongefässe.[2]) Ein in Dänemark gefundenes getriebenes Goldgefäss[3]) zeigt am Ende der langen geschweiften Handhabe einen stilisirten Pferdekopf ohne Ohren, dessen starr zusammengeflochtene Stirnhaare wie ein Horn emporstehen. Ein ganzes Pferd als Thongefässhenkel, stilistisch gleich den als Gebissseitentheile auftretenden Pferdefiguren,[4]) erscheint in der Periode Benacci II.[5]) Solche Pferde als Henkel von Doppelgefässen stammen von ebenda Gr. 39[6]) und aus Novilara.[7]) Aus den Benaccigräbern stammt auch ein Topfscherben mit verticalem Bandhenkel, dessen oberes Ende in eine nach aussen sehende Pferdeprotome übergeht.

Pferdeköpfe erscheinen auch, wiewohl viel seltener als Vogelprotomen, an den Schultern talismanischer Flachfiguren aus Bronze. Ein Paar solche Anhängsel stammen aus Südtirol und gehören in die Classe der oben S. 440 ff. behandelten Blechgötzen. Eines dieser Stücke (Taf. XIII, Fig. 1)[8]) ist nicht nur in der Gesammtform menschenähnlich, es trägt noch in der Brustgegend eine menschliche Maske und darunter zwei kreisrunde Felder, wohl Darstellung der Brüste. Auch ohne das würden wir die Figur für eine weibliche halten. An Stelle der Arme erscheinen zwei Pferdeköpfe, von deren Mäulern, wie von der Basis der Figur Bullen herabhängen. Man hat also die Frauengestalt nicht nur mit dem Vogel, sondern auch mit dem Rosse combinirt, worauf wir unten zurückkommen werden. Ein zweites Exemplar aus Cavedine (Taf. XIII, Fig. 2[9]) ist etwas anders gebildet. Beiderseits stehen je zwei Pferdeprotomen übereinander; an den Pferdemäulern und der Basis hängen Bommeln in Gestalt

[1]) Micali, Mon. ined., Taf. VIII, Fig. 1.
[2]) Micali, Mon. ined., Taf. XXIX, Fig. 1; vgl. Taf. XXX, Fig. 2.
[3]) Montelius, Temps préhist., S. 121, Fig. 169.
[4]) Gozzadini, De quelques mors de cheval italiques, Taf. I.
[5]) Mus. Bologna, Gr. Nr. 487.
[6]) Not. d. Scavi 1889, Taf. I, Fig. 11.
[7]) Mont. ant. Acc. Linc. V, S. 207, Fig. 46.
[8]) Mont. dell' inst. X, Taf. XXXVII, Fig. 3.
[9]) Much, „Atlas“, Taf. LXVI, Fig. 1.

von Menschenfüssen und Stäbchen. Verwandt, aber jünger sind zahlreiche Bronzeanhängsel aus den vorrömischen Nekropolen von Jezerine in Bosnien (Taf. XIII, Fig. 4—8)[1]) und Prozor in Croatien.[2]) Ein Gürtelbeschläge aus Jezerine (l. c., XX, 23, hier Taf. XIII, Fig. 2) endet oben in zwei Pferdeköpfe und zeigt die durchbrochen ausgeführte Figur eines behelmten Mannes. Anhängsel, welche seitlich in Pferdeköpfe ausgehen, finden sich ferner in Bologna-Arnoaldi,[3]) im Kaukasus[4]) und in Griechenland.[5])

Die Verbindung der Frauenfigur mit dem Pferd und des Pferdes mit der Vogelgestalt ist offenbar mythisch und wahrscheinlich gleichen Ursprungs wie die griechischen Mythen von beflügelten rossegebärenden Todesdämonen, von den Harpyien und der Gorgo Medusa. Milchhöfer hat[6]) das Ross als das bevorzugte Thier der gemeinsamen indoeuropäischen Sagenstoffe geltend gemacht und darauf hingewiesen, dass das Pferd überhaupt in der Mythologie und Symbolik der Semiten wie der Aegypter durchaus keine Rolle spielt, während die meisten dämonischen Bildungen volksthümlicher Art in Griechenland „sich um die Centralfigur des Rosses gruppiren“ (Pegasus, Kentauren u. s. w.). Das Pferd ist ein heiliges Thier, Totem-, Schlacht- und Opferthier bei Rossenomaden, wie es die Inder, Iranier und europäischen Arier einst gewesen sind. Bei Homer ist es das einzige Thier, welches durch eine Art Genealogie an die Götterwelt geknüpft ist. Götter schenken den Menschen Pferde für geraubte Kinder (Zeus dem Tros für Ganymedes), wie Jehovah dem Abraham einen Ziegenbock statt des Isaak zum Opfer gibt oder Artemis statt der entführten Iphigenie eine Hinde unterschiebt. Der Nordwind erzeugt mit den königlichen Stuten des Erichthonios windschnelle Fohlen, der Zephyros solche mit der Harpye Podarge, die dem Dichter selbst als ein pferdegestaltiges Wesen vorschwebte, da er sie[7]) auf einer Wiese weiden lässt. Wenn die Harpyien später vogelleibig dargestellt werden, muss die Vorstellung ursprünglich zwischen der Pferd- und der Vogelgestalt geschwankt haben, was die häufige Combination derselben in der prähistorischen Kunst erklärt. In der Frage nach der Urbedeutung dieser Rossemütter ist man bisher nicht glücklich gewesen und hat constant in den Wolken gesucht, was vor den Füssen lag. Nach arkadischer Sage erzeugten Poseidon und Demeter-Erinys, beide in Rossegestalt, was der spätere Mythus mit Fehlgriffen erklärt, das Pferd Arion. Zu Phigalia in Arkadien stand auch ein uraltes Holzbild der schwarzen, d. h. düsteren, feindseligen Demeter; dieses Cultbild hatte einen Pferdekopf. Poseidon ist der das Land umarmende Meergott, ein später hinzu erfundener Gatte für die rossgestaltige Erdgöttin. Die heiligen Rosse sind auf dieser Stufe Kinder des Wassers und der festen Erde. Auch mit der Gorgo Medusa erzeugt Poseidon das Ross

[1]) Glasnik, Sarajevo V, Taf. X, Fig. 1; Taf. XI, Fig. 2, 6, 7.
[2]) Ljubić, Popis I, 1, Taf. XXI, Fig. 107 f.; Taf. XXXIII, Fig. 246.
[3]) Gozzadini, Scavi Arn., Taf. X, Fig. 9.
[4]) Kamunte: Kondakof, Tolstoj und Reinach, Ant. Russ. mér., S. 472, Fig. 425.
[5]) Tegea, Athen. Mitth. V, Taf. IV, Fig. 6. S. 67.
[6]) Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 56 ff.
[7]) Ilias XVI, 150 f.

Pegasus. Es ist eine ansprechende Vermuthung Milchhöfer's,[1]) dass die Wendung der Sage, nach welcher Pegasus aus dem durchschnittenen Halse der Mutter entsprang, durch die ursprüngliche Vorstellung einer pferdeköpfigen Gorgo, d. i. also einer ursprünglich in Pferdegestalt gedachten Erdgöttin, wie Demeter-Erinys und die Harpyie Podarge, hervorgerufen worden sei. Solche Mischfiguren verstand man später nicht mehr und erklärte sie durch einen abenteuerlichen Zug des Mythus. Da nun in der originalen prähistorischen Kunst Europas pferdeköpfige Götterbilder fehlen, ist wohl anzunehmen, dass man erst unter dem Einflusse der orientalischen Bildnerei der mitgebrachten Vorstellung einer pferdegestaltigen Gottheit diesen fremdartigen Ausdruck gab. Die Erinnyen, die Harpyien, die Gorgonen erscheinen durch ihre Parallelisirung mit Demeter als das, was sie auch nach aller sonstigen Wahrscheinlichkeit ursprünglich sind, als Erd- und Todesgöttinnen, als Muttergestalten, die erst eine jüngere Erklärung zu wegraffenden Sturmwolken machte, weil man sich die Geister der Abgeschiedenen im Winde einherziehend dachte. Der Wind befruchtet ja auch die Erde, nicht die Wolken. So finden die Pferdedarstellungen der prähistorischen Kunst als Urgestalten des europäischen Mythus befriedigende Erklärung.

5. Vogelfiguren.

Es möge nun gestattet sein, im Zusammenhang mit den zuletzt angestellten Betrachtungen einer Thiergestalt zu gedenken, welche allerdings auf dem Plattenwagen von Strettweg keinen Platz gefunden hat. Dafür aber dominirt sie in anderen Wagengebilden dieser Zeit, indem sie mit ihrem Leibe den Kessel bildet oder mit ihrem Kopfe denselben überragt. Diese Gestalt, welche auch sonst in Werken der ersten Eisenzeit einen hervorragenden Platz einnimmt, ist die Vogelgestalt. Da es bei solchen Gebilden weniger auf die Technik als auf den Sinn ankommt, werden wir uns erlauben, wie schon in der Betrachtung von Ross und Reiter, hier neben plastischen Werken auch solche der Zeichnung zu berücksichtigen.

Der Vogelfigur und Vogelprotome der ersten Eisenzeit Mitteleuropas habe ich eine eigene Untersuchung gewidmet,[2]) und es dürfte zweckmässig sein, das Wesentliche derselben hier mit einigen Zusätzen und Erweiterungen zu wiederholen.

Schon die Pferdefigur hat uns veranlasst, des Reihen oder Gruppen gleichartiger Gestalten bildenden Thierornamentes zu gedenken. Das Thierornament ist, rein formell genommen, eine Erscheinung, die in mehrere Aeste und Zweige auseinandergeht. Es verwendet die Thiertypen, wie wir schon beim Rosse gesehen haben, entweder in voller Gestalt oder in Bruchstücken, unter welchen der Kopf als der vornehmste, kenntlichste und bedeutungsvollste Theil die erste Rolle spielt. Ganze Figuren sind, wenn sie in der Mehrzahl

[1]) Ilias, S. 63, Anm.

[2]) „Die ornamentale Verwendung der Thiergestalt in der prähistorischen Kunst." Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXII, 1892, S. 107.

erscheinen, entweder zu Reihen oder zu Gruppen geordnet. Unter den Gruppen findet man einerseits die sogenannte heraldische Paarung: gegeneinander gekehrte, häufig an ein unbelebtes Mittelstück gelehnte Figuren, wie an dem Löwenthor von Mykenä, andererseits eine minder erfreuliche Anordnung, in welcher die Figuren übereinander stehend oder untereinander geduckt erscheinen. Bei der bruchstückweisen Verwendung kann man zwischen selbstständigen Thierabschnitten, meist Protomen (aber auch Thierfüssen an Gefässen, Stühlen u. dgl.), und Combinationen disparater, d. h. in ihrer Zusammenstellung der Natur zuwiderlaufender Theile unterscheiden. Diese Combinationen bauen sich entweder aus gleichartigen oder aus ungleichartigen Theilen auf. In ersterem Falle entstehen wieder „heraldische“, in letzterem „mythologische“ Bildungen. Man erkennt unschwer die beiden Principien der Symmetrie und der phantastischen Bereicherung, welche neben der einfachen Wiederholung und der Abbreviatur in diesem Kreise walten.

Auf Symmetrie beruht die heraldische Gruppe und die doppelköpfige Thierfigur, auf dem Streben nach Bereicherung, auf der Ueppigkeit, die neben der strengen Form das Wesen der Poesie ausmacht, die übereinander hockenden Thierfiguren der barbarischen und die vielfältigen Mischgestalten der classischen Kunst. Von diesen beiden Elementen ist es die strenggebundene Form, deren sich als Wappenzier die Hüter alter Rechtsordnungen bemächtigen, während die unerschöpflich productive Volksdichtung sich an den ungebundenen Aeusserungen künstlerischer Ueppigkeit ergötzt und emporrankt. Die Kunstgeschichte lehrt dann, wie die beiden Reihen keineswegs ein getrenntes Dasein führen, sondern sich unterwegs vielfach umschlingen und gegenseitig neu beleben.

Das Verhalten der prähistorischen Bildkunst ist natürlich kein gleiches gegenüber allen diesen hier gleichsam a priori deducirten, aber von der allgemeinen Kunstgeschichte tausendfach bestätigten Möglichkeiten. Abgesehen davon, dass in gewissen Gebieten gewisse Thiergattungen auffallend bevorzugt werden und z. B. im Kaukasus Widder-, in Griechenland Greifen-, in Mittel- und Nordeuropa Vogel-, in Rhätien und theilweise in Etrurien Pferdeprotomen vorherrschen, erweist sich die prähistorische Kunst in mancher Hinsicht erstaunlich fruchtbar, in anderen wieder, wo es ihr an äusseren Anregungen doch wahrlich nicht gefehlt hat, auffallend unfruchtbar. Das letztere ist längst bemerkt worden, und man hat daraus — ich erinnere an Hochstetter's Behandlung der Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen — den Schluss auf eine gewisse Selbstständigkeit der vorgeschichtlichen Kunstregungen in der Alpenzone Europas gezogen. Auch von dem veränderten Standpunkte, den wir heute in dieser Frage einnehmen, werden wir zugeben, dass ein gewisser geographisch und ethnologisch wohl begründeter Eklekticismus die engere Bahn gewiesen, auf welcher nur ein bescheidener Auszug von der Formenfülle des Südens und des Ostens nach Nord und Nordwest gelangen konnte. Aber es spielt da auch die Fähigkeit der Bildnerhände mit. Nahezu gänzlich vermissen wir in der prähistorischen Kunst Europas (wenn wir von Oberitalien absehen) heraldisch gepaarte und sogenannte „Mischgestalten“. Erstere setzen die Fähigkeit voraus, gleich gedachte Figuren im Sinne und im Gegensinne

einander unmittelbar gegenüberzustellen, was erst auf einer höheren Stufe der Zeichenkunst oder bei vorgeschrittenen mechanischen Proceduren erreicht wird. Die Mischgestalten aber gehören ganz ebenso einer vorgeschrittenen Kunstrichtung an, da sie die Fähigkeit erfordern, in einem einzigen Umrisse zugleich zwei Gestalten zu erblicken, was einer rein parataktisch arbeitenden und nie zur wirklichen Gruppencomposition fortschreitenden Kunst einfach unmöglich ist. Also in symmetrisch gebundenen wie in frei phantastischen Darstellungen ist die prähistorische Kunst von Anfang an und auch allen ferneren Anregungen gegenüber eine inferiore gewesen und geblieben.

Vielleicht berechtigen uns diese Ausführungen zur Aufstellung des folgenden Stammbaumes:

Die Thierfigur als Ornament.

- *A.* ganz
  - I. primitiv: **Reihen**
  - II. vorgeschritten: **Gruppen**
    - *a)* symmetrische „**heraldische Paarung**“ (classisch).
    - *b)* asymmetrische „**gehäufte Composition**“ (prähistorisch).
- *B.* bruchstückweise
  - I. primitiv: **selbstständige Thierabschnitte** (Endungen aller Art)
  - II. vorgeschritten: **Combinationen**
    - *a)* symmetrische „**Doppelthiere**“ (prähistorisch).
    - *b)* asymmetrische „**Mischfiguren**“ (classisch).

Bei Gruppen mehrerer Thiergestalten bevorzugt die classische Kunst die symmetrische, bei Combinationen von Thierabschnitten die asymmetrische Anordnung. Die prähistorische Kunst verharrt zumeist auf der primitiven Stufe, die wir mit I bezeichnet haben, indem sie Reihen ganzer Thierfiguren und selbstständige Thierabschnitte verwendet. Wo sie auf die Stufe II übergeht, unterscheidet sie sich dadurch von der classischen Kunst, dass sie in gerade entgegengesetzter Weise in der Gruppenbildung der assymmetrischen (gehäuften) Composition, bei den Combinationen von Thierabschnitten dagegen der symmetrischen (Doppelthier-) Composition den Vorzug gibt.

Beispiele für sämmtliche Kategorien des obigen Stammbaumes liefert uns die Verwendung der **Vogelgestalt** in der Bronze- und ersten Eisenzeit Mitteleuropas.

Die Vogelfigur findet sich im Hallstätter Culturkreis nicht selten einzeln als Deckelgefäss[1]) oder Anhängsel,[2]) dann:

---

[1]) Aus Bronze, Ungarn: Hampel, Alterthümer der Bronzezeit LXVIII, 5; LXVII, 3; aus Thon, Ungarn: Much, „Atlas“ XXXV, 12; vgl. ebenda XLIII, 8, Steiermark.

[2]) Bosnien: Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIX, S. 43, Fig. 79; S. 144, Fig. 198 (hier Fig. 156); Glasnik, Sarajevo 1890, S. 90, Fig. 78; Croatien: Ljubić, l. c. XXII, 118, 119, etwas voller gearbeitet als die bosnischen und mit zwei Tragringen, also wohl Mittelstücke von Schmuckketten; Krain: Adamsberg bei Hof, im Laibacher Museum, an Kettchen als Endstücke eines Gehänges mit radförmigem Hauptstück.

A. I. In Reihen geordnet,

auf getriebenen Bronzeblecharbeiten,[1]) auf thönernen Gefässen und Deckeln;[2]) freistehend als Vasenschmuck,[3]) ebenso auf Fibeln.[4])

A. II a) Symmetrisch gruppirt

(viel seltener), paarweise gegeneinander gekehrt im runden Ausschnitte grosser Sichelfibeln;[5]) in dem Bogenrahmen eines Bronzekammes,[6]) unter dem Bauche einer Pferdefigur.[7])

A. II b) Asymmetrisch gruppirt.

Einige interessante Beispiele der gehäuften Composition wollen wir weiter unten in Betracht ziehen.[8])

B. I. Selbstständige Thierabschnitte.

Vogelprotomen, einzeln oder mehrfach als Anhängsel;[9]) reihenweise als bewegliche Fibelaufsätze.[10]) Sehr beliebt ist die Vogelkopfendung in der etruskischen Kunst: einzeln an Schöpfbecherstielen, zu dritt oder viert an Candelabern.

---

[1]) Z. B. Hallstatt: Sacken, VIII, 8; IX, 8; XXII, 2, 3; XXIII, 3; XXIV, 6—8; Steiermark: Much, l. c. XLII, 3.

[2]) Oberitalien: Gozzadini, Scavi Arnoaldi-Veli II, 6; IV, 5, 8; vgl. namentlich auch die Thonstempel mit Ornamenten, ebenda Taf. V - VI, wo unter den Thierfiguren die Vogelgestalt — viermal als Doppelprotome, sonst einfach — weitaus überwiegt.

[3]) Hallstatt: Sacken, XXII, 3; XXIV, 4; Gemeinlebarn: Mitth. prähist. Commission 1, S. 60, Fig. 39 (hier Fig. 157, 158; vgl. Taf. XIX, Fig. 13). Diese kleinen Bronzevögelchen sind zweifellos aus Italien importirt, wo sie sich in vollkommen gleicher Form und mit demselben Zäpfchen zum Aufstecken wiederfinden; vgl. z. B. Zannoni, Fonderia di San Francesco, Taf. XLIV, Fig. 109; Oedenburg: Sitzungsber. Anthr. Gesellsch. Wien 1891, S. 75, Fig. 15; Frög: Much, l. c. XLVIII, 19.

[4]) Passim, zumeist in Italien, s. z. B. Conestabile, Sovra due dischi etc., VIII, 3.

[5]) Hallstatt: Sacken, XV, 1 (hier Fig. 159); Baiern: Naue, Hügelgräber XXIV, 1 etc.; wie in solchen Fällen die „heraldische" Paarung aufgefasst wird, ersieht man daraus, dass die Thierköpfe entweder mit den Schnäbeln zusammengewachsen [vgl. auch Zannoni, Fonderia di San Francesco, Taf. XLIV, Fig. 60] oder in einen gemeinsamen Futtertrog geduckt sind.

[6]) Lindenschmit, Alterthum und heidnische Vorzeit II, 3, 4, 11.

[7]) Ungarn: Hampel, l. c. LX, 5, s. unsere Fig. 151, wo sie sinnloserweise als saugende Junge angebracht sind.

[8]) Die „gehäufte Composition" entsteht durch Aneinanderfügung von Thiergestalten, die aber nicht frei und in gleicher Grösse neben einander gestellt, sondern zumeist in ungleichem Massstabe neben einander gehängt oder gekettet werden. Es ist derselbe auf Bereicherung hinzielende Vorgang, als wenn an ein grösseres dreieckiges Anhängsel kleinere ebensolche mit Ringen oder Kettchen befestigt werden. Wenn der alte Sinn erloschen ist, wird zuweilen ein neuer geistiger Inhalt eingeführt und das vorhandene schematische Motiv zur Darstellung eines Mutterthieres mit saugendem Jungen oder eines Vierfüsslers, auf dessen Rücken sich ein Vogel niedergelassen hat, oder von etwas Aehnlichem benützt.

[9]) Ungarn: Hampel, l. c. LXVI, 6 (s. unsere Taf. XIV, Fig. 4); LXIX, 4; Croatien: Ljubić, l. c. XI, 41; Bosnien: an dem Vogelwagen von Glasinac, Mitth. Anthr. Gesellsch. X, 10—12, Taf. II.

[10]) Krönung hängender Glieder, Ungarn: Hampel, l. c. XL; vielleicht sind auch ganze Vögelchen gemeint, das lässt sich oft nicht unterscheiden.

Von einem oder mehreren mit typisch hallstättischen bronzenen Vogelfiguren besetzten Gegenständen stammt der Ueberrest, welcher 1854 bei Svijan (Gerichtsbezirk Turnau, Nordböhmen) in der Erde gefunden wurde.[1]) Ausser einigen grossen cylindrischen Bronzebeschlägen, welche vielleicht die Ausschmückung eines Wagens(?) gebildet haben, lagen hier 15 theils vogel-, meist aber vogelkopfförmige Besatzstücke und Endbeschläge mit Stiften oder Düllen



Fig. 156. Bronzeanhängsel vom Glasinac, $^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 157—158. Bronzene Aufsteckfiguren einer Urne von Gemeinlebarn, $^3/_4$ nat. Gr.



Fig. 159. Bronzefibel aus Hallstatt, $^1/_2$ nat. Gr.

und Nietlöchern, die langen Schnäbel an den grösseren Stücken in echt italischer Weise behängt mit Zierblechen. Nicht ganz zutreffend sieht Virchow in diesem Behang die Hindeutung auf „Klapperwerkzeug, so dass man nicht im Zweifel sein kann, dass diese Vögel auf Stangen aufgesetzt wurden, geklappert haben und bei Festlichkeiten getragen worden sein müssen, etwa wie bei unserer Janitscharenmusik".

B. II*a)* Symmetrische Combinationen von Thierabschnitten.

Doppelprotomen von Vögeln erscheinen sehr häufig als getriebenes Ornament an Bronzeeimern und Eimerdeckeln.[2]) Dieser Gefässtypus ist nach Form und Verzierung evident italischen Ursprungs. In Italien erscheint das aus einem Buckel oder Kreise mit symmetrisch darangefügten Vogelprotomen be-

[1]) Undset, Eisen in Nordeuropa, S. 44, Taf. V, Fig. 4, 5; Virchow, Zeitschr. für Ethnol. VII, Verhandl., S. 108. Früher: Kenner, Fundchronik (Archiv für österr. Geschichtsquellen) XV. S. 280; Památky I, 1854; Wocel, Pravěk země české, S. 47ff., Fig. 42—44.

[2]) Ungarn: Hampel, l. c. LXV, 3, s. unsere Taf. XIV, Fig. 2; Baiern: Lindenschmit Sohn, Das röm.-germ. Centralmuseum XLII, 13; Dänemark, Zeitschr. für Ethnol. XXIII, S. 244, Fig. 12; Eimerdeckel, Steiermark: Much, l. c. XLII, 2, hier Taf. XIV, Fig. 1.

stehende Ornamentmotiv auch an Bronzegefässen anderer Form und an Rüstungsstücken. Die Vogelprotomen ähneln dort auch häufig Schlangen, aus welchen sie wirklich hervorgegangen sind.[1]) Die ältesten Beispiele finden sich auf einer villanovatypischen Bronzeurne und einem Bronzegürtel aus Corneto Tarquinia, Not. d. Scavi 1882, Taf. XII, Fig. 14 und Taf. XIII, Fig. 19,[2]) auf dem letzteren sind es zwei Schlangen- oder Vogelprotomen, die auf einer Seite aus dem Kreise herauswachsen. So oder in der einfacheren Weise erscheint das Motiv häufig in Oberitalien,[3]) seltener in Oesterreich-Ungarn, Baiern, Norddeutschland und Skandinavien.[4]) Auf einem Gürtelblech aus Este, Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 23, bildet den Mittelpunkt der Decoration ein mykenisches Spiralgeschlinge in drei Reihen. Mykenisch scheint mir auch die Füllung des Raumes zwischen den beiden einwärts gekehrten Paaren von Vogelprotomen, welche in parallelen Bogenlinien besteht. Die Perioden Benacci II und Este II in Oberitalien entsprechen der älteren Hallstattstufe Mitteleuropas,[5]) d. i. etwa dem Zeitraume von 700—550 v. Chr. Diese mykenischen Elemente der Villanovastufe Italiens finden ihre Analogien in der Verzierung gleichzeitiger Grabstelen aus Novilara bei Pesaro, wovon unten die Rede sein wird. Unbekannten, aber wahrscheinlich italischen Fundortes ist das Gürtelblech Taf. XIV, Fig. 5 mit etwas abweichender Verwendung des Motivs.

Dasselbe Vogelkopfmotiv erscheint nun, wie wir schon oben S. 444 bemerkt haben, häufig an Ziergehängen,[6]) an den dreieckigen Anhängseln der

---

[1]) Vgl. Gh. Ghirardini, Di una rara situla Atestina, recentemente ricomposta, Parma 1895, S. 11.

[2]) Die oft wiederholte Abbildung des letzteren Stückes ist nach Ghirardini, l. c., Anm. 13, wahrscheinlich nicht originalgetreu („nella riproduzione il motivo fu probabilmente male inteso per l'ossidazione del bronzo"). Eine Revision wäre erwünscht. Eine deutlichere Abbildung des Urnenornaments gab Undset, Zeitschr. für Ethnol. XXIII, S. 244, Fig. 10.

[3]) Auf drei Gürtelblechen des Gräberfeldes Benacci bei Bologna, auf einem Gürtelblech und einer Situla aus der II. Periode der Gräber von Este; vgl. Ghirardini, l. c., S. 12, Anm. 14 f.

[4]) Bronzegefässe aus Pommern und Dänemark (Eimer), ein Bronzeschild nordischen Fundortes; s. Undset, Zeitschr. für Ethnol. XXIII, S. 244, Fig. 11—13. Ein zweihenkeliges villanovatypisches Bronzegefäss von etwas modificirter (gedrückter) Form, auf dem Halse mit doppelten Vogelprotomen, zwischen welchen Buckel erscheinen, auf dem Bauch unterhalb mehrerer Buckelreihen mit hängenden Halbkreisen und ganzen Vogelfiguren verziert, ist in Prenzlawitz, Kreis Graudenz in Westpreussen, gefunden worden. Vgl. den XVII. amtlichen Bericht über die Verwaltung des westpreussischen Provinzialmuseums für 1896, Danzig 1897, S. 38 f., Fig. 13 ff. Es lag mit drei gegossenen, nur wenig gravirten, mit Ringen behangenen Bronzehörnern in freier Erde, gehört also zu einem Depôtfund. Die Umrisse der Vogelfiguren bestehen wie in anderen Fällen aus getriebenen Punktreihen, die Innenzeichnung aus einer mittleren Buckelreihe. Die mitgefundenen Ochsenhörner aus Bronze vertreten eine vollkommen neue Form; sie sind circa 44 Cm. lang, haben also Naturgrösse und enden lanzenspitzenförmig. Die Bezeichnung derselben als „Trinkhörner" (Conwentz, l. c.) scheint nicht ganz sicher.

[5]) Santa Lucia I und St. Michael in Krain; vgl. meine „Untersuchungen über den Hallstätter Culturkreis", Archiv für Anthr. XXIII, S. 635.

[6]) Ungarn: Hampel, l. c. LXIII. 4; Bologna: Zannoni, Fonderia di San Francesco, Taf. XLIV, Fig. 69, 70.

Handhabe einer Reifenciste,[1]) an halbmondförmigen Rasirmessern,[2]) einem Bronzekamm[3]) u. s. w.

Manche Combination scheint auf eine Beziehung zwischen dem Vogel und der Radfigur, sowie zwischen jenem und der Wagenfigur hinzudeuten. Auf dem Rande flacher Bronzeschalen aus Hallstatt[4]) wechseln Vogelfiguren mit Rädern oder radähnlichen Zeichen ab. Den bleiernen Vogelfigürchen von Frög ist häufig auf der Mitte des Körpers das Zeichen eines Rades aufgeprägt (s. Taf. XV, Fig. 4).[5]) Das Taf. XIV, Fig. 3 abgebildete Schmuckgehänge aus Ungarn zeigt eine Combination von fünf Rädern, von zwei Vogelprotomen überragt. Für die Beziehung des Vogels zum Wagen spricht der siebenbürgische Kesselwagen mit zwölf Vogelprotomen, Taf. XIV, Fig. 8; ferner die auf Räder gestellten hohlen Vogelfiguren aus Bosnien und Italien, die mit Vogelfiguren und Vogelköpfen besetzten sogenannten Deichselwagen. Wir finden auch, dass längliche Wagenkästen auf Bronzegefässdarstellungen[6]) in Vogelköpfe auslaufen.[7]) Ich möchte dem nur noch hinzufügen, dass in der La Tène-Periode gewisse kleine Bronzeringe, die zuweilen durch einen T-förmigen Einbau ihre Verwandtschaft mit dem Rade zu erkennen geben, nicht ganz selten mit Bronzevögelchen besetzt sind,[8]) und dass an einem La Tène-Armring aus dem Departement Marne[9]) zwei Vögelchen zu beiden Seiten eines Rades heraldisch gepaart erscheinen.

Aus dem Somogyer Comitate stammt ein Bronzeblechgegenstand,[10]) welcher vielleicht eine kleine Beinschiene war, ähnlich den allerdings grösseren Beinschienen vom Glasinac.[11]) Er ist oval, eingefasst mit Draht, welcher Oesen bildet, und verziert mit Punktreihen, welche Randzonen und Feldertheilungen bilden. In den beiden Mittelfeldern sieht man ebenso dargestellt je ein Rad

---

[1]) Certosa: Zannoni, LIV, 15, 17.

[2]) Certosa: ebenda CXLVIII, 33; Fonderia di San Francesco, Taf. XLIV, Fig. 171–173; Volterra: Bull. di paletn. Ital., II, Taf. V, Fig. 12.

[3]) Mortillet, Musée préhist., LXXXVI, 993.

[4]) Desgleichen auf dem schmuckreichen Gefässuntersatze von ebenda, s. Sacken, l. c.; vgl. auch: Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj, II, Taf. IV, B. 5, ein Bronzegefäss aus Kaliskie in Galizien.

[5]) Nach Much, „Atlas“ XLVIII, 19.

[6]) Situla von Watsch, Mitth. Anthr. Gesellsch. XIII, Taf. XX; bauchige Vase von Moritzing. Ferdinandeums-Zeitschr. III, 35, Taf. II.

[7]) In Russland (Katalog der Alterthümersammlung des Grafen Uwarof, Taf. CCXCII) und in Ungarn (Zsujta, Comitat Abauj: Hampel, l. c., Taf. LVII) findet sich endlich dasselbe düllenförmige, in einen Thierkopf endigende Bronzebeschlagstück, welches man mit Fug als Deichselende eines wirklichen Wagens wird ansprechen dürfen. An dem russischen Exemplar ist der Thierkopf gehörnt; an dem ungarischen ist es ein Vogelkopf mit langem Schnabel. Aehnliche in Thierköpfe (Vogelköpfe) auslaufende Deichselenden hat Undset (Das erste Auftreten des Eisens, Taf. V, Fig. 4 und Taf. XXX, Fig. 1) aus Böhmen und Dänemark nachgewiesen.

[8]) Siehe meinen Aufsatz über La Tène-Ringe mit Knöpfchen und Thierköpfen im Archiv für Anthr., Bd. XXI, S. 73 ff., dazu ein paar weitere Stücke aus Lodi, Bull. di paletn. Ital. IX, Taf. VIII (wovon eines mit dem erwähnten T-förmigen Einbau).

[9]) Lindenschmit Sohn, Das röm.-germ. Centralmuseum XXXI, 7.

[10]) Hampel, „A bronzkor emlékei Magyarhonban“ III, Budapest 1896, Taf. CCXV, Fig. 1

[11]) Wissensch. Mitth. Bosnien III, S. 7, Fig. 8, 9 und S. 11, Fig. 23, 24.

mit einem daraufsitzenden, gegen die Mitte gekehrten langschnäbeligen Vogel. Ein ebensolches Vogelpaar steht unter den Rädern. Technisch und gegenständlich ist dieses Object durchaus verwandt mit italischen Arbeiten der ersten Eisenzeit.

In den auf mannigfache Art paarweise verbundenen Vogelprotomen steht der Doppelvogel schon sehr nahe. Vom Glasinac, wo einfache kleine Vogelfiguren als ähnlich gestielte Anhängsel viel häufiger sind, stammt das Stück Taf. XIV, Fig. 6. Aus dem Szamosflusse bei Szatmár, Ungarn, kam ein schiffchenförmiger Bronzegegenstand, der in zwei Vogelköpfe ausläuft und ausserdem zwei Anhängringe aufweist, also an Kettchen befestigt war (Hampel, l. c. LXIX, 7, s. unsere Taf. XIV, Fig. 9). Nach Analogie der oben citirten hohlen Vogelfiguren aus Ungarn (l. c. LXVII, 3, mit zwei Paaren kleiner Löcher auf dem Rücken, die zur Befestigung eines Deckels dienten und LXVIII, 5, mit ähnlicher Vorrichtung) ist das schiffchenförmige Mittelstück als Vogelkörper anzusehen. Wir haben also hier einen Doppelvogel, dem nur die Beine fehlen, vielleicht, weil er schwimmend zu denken ist, vielleicht aber auch, weil der Bildner nicht wagte, die Beine zu verdoppeln oder dieselben blos nach einer Seite gewendet erscheinen zu lassen. Wenn dieser Doppelvogel durch seine Ringe als Anhängsel (Mittelstück einer Schmuckkette) gekennzeichnet und als solches auch bedeutend kleiner ist als die selbstständigen, mit Deckeln verschliessbaren Vogelgefässe, so ist er darum nicht minder als Nachbildung eines Gefässes aufzufassen.



Fig. 160. Taube mit Widderkopf, $^2/_3$ nat. Gr.

Aus dem Borsóder Comitat befindet sich im Pester Nationalmuseum ein defectes Gehängestück aus Bronze,[1]) welches ungemein an den Doppelvogel vom Glasinac, aber auch an andere Funde der Glasinacstufe Bosniens erinnert. Es besteht aus einem hohlen geschlitzten Doppelvogel, der nach seinem rundlichen Kamm als Hahn aufzufassen ist. Unten an dem Leibe waren, wie es scheint, noch Oesen für fernere Anhängsel. Stiel und Ring sind wie bei dem Doppelvogel vom Glasinac; doch gehen unterhalb des Ringes nochmals nach beiden Seiten Vogelprotomen aus, wodurch sich dieses gestielte Anhängsel der oben S. 444 behandelten Classe italischer Anhängselfiguren anreiht.

Zu dem Bronzedepôtfund von Velem bei Güns (Comitat Eisenburg, Ungarn) gehören ein Paar bronzene Doppelvögel,[2]) deren Körper in der Mitte vertical durchbohrt ist, die also zum Aufstecken oder Anhängen gedient haben. Nach den Schnäbeln sind es hier Enten. Dieser Depôtfund enthält Fibeln,[3]) welche ganz bestimmt auf den älteren Abschnitt der Hallstattperiode hindeuten.

Sehr merkwürdig ist die in Italien und im Hallstätter Culturkreise nicht seltene Verschmelzung der Vogelfigur mit der Rindergestalt, von der wir in den gehörnten Vogelfiguren Unteritaliens (Taf. IX, Fig. 6, 7) bereits Beispiele kennen

[1]) Hampel, „A bronzkor emlékei Magyarhonban" III, Budapest 1896, S. 160, Fig. 29.
[2]) Hampel, l. c., Taf. CCXXXVIII, Fig. 18, 19.
[3]) L. c., Fig. 60, Taf. CCXXXV, Fig. 13, 14.

gelernt haben.[1]) Auch die hohle Vogelfigur von Csicser (Hampel, LXVII, 3, hier Fig. 161, 162) hat Hörner auf dem Kopfe. Hörner haben ferner die hohlen Vögel der Bronzewagen von Glasinac, von Corneto, von Salerno und Viterbo. Gehörnte Vögel (?) aus Thon finden wir in Certosagräbern (Zannoni, XXXV, 42). Ferner haben die Vogelgestalten der drei letztgenannten italischen Wagen und des Exemplares in der Eremitage je vier Beine, durch welche sie mit den beiden Achsen ihrer Rädergestelle verbunden sind. Bei gehörnten vierbeinigen Vögeln blickt doch mit ziemlicher Deutlichkeit die Absicht durch, wenigstens



Fig. 161—162. Vogelförmiges Bronzegefäss aus Csicser, Ungarn, $^{3}/_{5}$ nat. Gr.

nebenher auch an die Gestalt eines Rindes zu erinnern, das dem Vogel gleichsam den Platz streitig macht, wie es auch sonst, z. B. auf den norddeutschen Deichselwagen, häufig neben demselben erscheint. So viel wollen wir zugeben und nicht blosse Ungeschicklichkeit (die etwa vier Beine wegen der vier Räder für nothwendig erachtet hätte) für jene seltsamen Zwitter verantwortlich machen. Aber es fehlt doch noch unendlich viel zur wirklichen, wenn auch einfachsten künstlerischen Verschmelzung. Das ist nicht bildnerische Poesie, d. h. Kunst, sondern bildnerische Prosa, d. h. Bilderschrift.

[1]) Eine Ausnahme bildet die widderköpfige Taube mit Ring auf dem Rücken in der Pariser Nationalbibliothek, Babelon und Blanchet, Catalogue Nr. 707, hier Fig. 160.

Die bisher betrachteten Beispiele des Vogelornaments stammen aus Italien und dem südlichen Mitteleuropa. Ueber die Vogelfigur in gleichzeitigen Fundstücken aus Norddeutschland und Dänemark hat Virchow geschrieben.[1]) Eine Bronzeschale aus dem Bardengau bei Lüneburg ist mit drei plastischen, greifenkopfähnlichen Vogelprotomen besetzt, von welchen zwei auswärts, die mittlere einwärts sieht, sicher ein Importstück aus dem Süden.[2])

Ferner citirt Virchow: eine Doppelplattenfibel aus der Neumark mit zwei Vögeln auf dem Bügel und Tutuli mit langstieligen Vögeln auf dem Scheitel.[3]) In Dänemark finden sich Vogelfiguren und Vogelköpfe gezeichnet auf Bronzemessern und anderem Geräth;[4]) überdies kamen sowohl nach Norddeutschland als nach Dänemark südländische Bronzegefässe mit dem aus gekuppelten Vogelprotomen bestehenden Ornamente.[5])

Die Zeichnungen auf Messern u. s. w. sind einheimische Arbeit. Ebenso ein Bronzeband mit eigenthümlich verbundenen, auf volutenförmigen Hülsen sitzenden Vogelfiguren mit langen Schnäbeln und gesträubten Kämmen aus Roga in Mecklenburg. Eine ähnliche, aber isolirte langhalsige Vogelprotome erscheint auf einer Graburne von Borgstedtfeld in Holstein, hier Taf. XVIII, Fig. 5.[6]) Sie bildet eines der vier durch verticale Abschnitte von einander getrennten Zeichen auf dem oberen Theile des Gefässes. Diese sind: eine horizontal gestellte Menschenfigur mit rechtwinkelig erhobenen Armen, eine unbestimmbare vierfüssige Thierfigur, zwei einander „heraldisch“ gegenübergestellte Eber und endlich die typische Vogelprotome, welche Handelmann, l. c., S. 675, seltsamerweise für einen Fisch ohne Kopf erklärt, obwohl es näher gelegen hätte, sie für eine Schlange anzusehen, wenn man den Vogel darin nicht erkennen wollte.

Es ist leicht möglich, dass der Bildner dieser Figur wirklich eine Schlange zu zeichnen beabsichtigte und sich dabei der Vorlage bediente, welche ihm die gebräuchlichen Vogelprotomen darboten. Eine Reihe kleiner Stricheln im Nacken bildet einen Kamm, den die barbarische Kunst in Italien, Mittel- und Nordeuropa verschiedenen Thiergestalten verleiht. In Italien tragen diesen Schmuck Pferde,[7]) in Mitteleuropa Pferde und Vögel,[8]) in Nordeuropa jedoch Schlangen.[9])

Es ist klar, dass dies auf südliche Einflüsse zurückgeht, über deren Zeit die genannten Funde ziemlich genauen Aufschluss geben. Die Ornamentik der nordischen Bronzezeit ist im Allgemeinen bildlos. Erst auf den Hängebecken, deren Blüthe in die fünfte Stufe des nordischen Bronzealters (nach Montelius

[1]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 201.

[2]) Undset, Eisen in Nordeuropa, Taf. XXVII, Fig. 5.

[3]) L. c., Taf. XX, Fig. 14; Taf. XXV, Fig. 18.

[4]) L. c., Taf. XXX, Fig. 4—9.

[5]) L. c., Taf. XXIV, Fig. 3 aus Rossin bei Danzig; Taf. XXIX, Fig. 2 aus Aalborg, Dänemark.

[6]) Congr. intern. Budapest I, S. 676, Fig. 1.

[7]) Thongefässreliefbilder aus Oberitalien und Istrien.

[8]) Bronzeschale aus Hallstatt, Sacken, Grabfeld, Taf. XXIII, Fig. 3.

[9]) Siehe z. B. die Bronzeornamente von Vasen und Schwertern aus Mecklenburg und Schweden bei Montelius, Temps préhist., S. 116, Fig. 160, 161, 163, 164.

circa 850—650 v. Chr.) fällt, „bekommen die sich umbiegenden Linien gelegentlich am Ende einen Punkt, dann aufrecht stehende Strichel, und der Drache mit Kamm ist da; ganz aus der Ornamentik herausgelöst zu einem selbstständigen Gebilde hat er sich aber nirgends“.[1]) So zeigt der Boden eines Bronzekessels[2]) fünf „Drachen“ mit gebäumtem Hals und spiralig geringeltem Schwanz hintereinander, offenbar entstanden aus ebensoviel ineinander gehakten S-förmigen Doppelspiralen, welche auch früher schon als „Schlangen“ gegolten haben mögen. „Auch hier glaube ich,“ sagt Beltz, „eine Beeinflussung durch die südliche Ornamentik annehmen zu dürfen: der nordische Drache ist der umgestaltete, schwimmende Hallstattvogel, wie er in Mecklenburg z. B. auf den Trageimern von Granzin auftritt. Wir halten die besprochene Ornamentik für eine auf nordischem Boden überwiegend aus alteinheimischen Formen, aber unter dem Einfluss südlicher, speciell ungarischer und hallstättischer Motive entwickelte.“ Mit anderen Worten: der Norden besass die in früherer Zeit unter ägäisch-mykenischen Einflüssen erworbene Spiraldecoration (nach Montelius seit dem Beginne der zweiten Hälfte des vorletzten Jahrtausends v. Chr.), und neue Anregungen veranlassten ihn seit der Mitte des IX. Jahrhunderts zu dem Versuche, daraus eine Thierornamentik zu gestalten.[3]) Nach Zeit und Art ist diese Thierornamentik ein Mischproduct aus zwei getrennten Gattungen, die uns im Süden als mykenischer und geometrischer Stil entgegentreten. Ein altes Erbe an unbildlichen Formen, einheimische dämonistische Vorstellungen und neue Anregungen aus dem Süden haben zusammengewirkt, um dieses Product zu erzeugen.

Vogelgestaltige Dämonen, welche hauptsächlich über Wind und Wetter Macht haben, sind eine Universalvorstellung der primitiven Menschheit. Zweifellos sind sie Geister, die einst in Menschenleibern gewohnt.[4]) Das relative Zurücktreten der Vogelfigur und das Vorherrschen der Schlangenbildung im höheren Norden beruht nicht etwa auf einer anderen Symbolik, sondern nur auf der tieferen Einwurzelung des Spiralornaments in der dortigen Kunst und der grösseren Entfernung vom Süden.

6. Das Rind.

Nachdem wir die auf dem Strettweger Wagen dargestellten Gegenstände mit der Vogelfigur verlassen haben, bleibt neben der letzteren als eigentlich typisch für die erste Eisenzeit nur mehr das Rind anzuführen. Pferd, Vogel und Rind bilden die Dreiheit der echten und eigentlichen „Hallstattthiere“.

Wenn S. Reinach[5]) meint: „il est singulier, que l'image de l'animal domestique par excellence ne soit pas plus fréquente parmi les premiers essais

[1]) Beltz, Mecklenburg. Jahrb. LXI, S. 225.

[2]) L. c. S. 227, Fig. 25.

[3]) Proben derselben s. bei Montelius, Temps préhist., S. 75, Fig. 81; S. 87, Fig. 105; S. 90, Fig. 112; S. 91, Fig. 113; S. 108, Fig. 149, 150; S. 116, Fig. 158—164; S. 117, Fig. 165, 166; S. 123, Fig. 171; S. 124, Fig. 174; S. 125, Fig. 176; S. 136, Fig. 188.

[4]) Vgl. v. Andrian über Wetterzauberei, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, 1894, S. 3

[5]) La Sculpture en Europe, S. 126.

des modeleurs; en revanche à l'époque des métaux les figures de bovidés sont parmi celles, qui se trouvent le plus souvent", so rührt das eben daher, dass die neolithische Thonbildnerei erst am Ende der jüngeren Steinzeit in beschränktem Kreise geweckt und bald durch die Metallplastik unter anderen Auspicien (Handel) verdrängt wurde.

Bronzene Einzelfiguren von Rindern finden sich häufig unter den Weihgeschenken von Olympia,[1]) im Kaukasus[2]) und in Gräbern von Hallstatt.[3])

Ein paar Beispiele von gejochten Rindern kennen wir aus Italien und Norddeutschland. Das gejochte Rinderpaar der Unterplatte eines grossen figurenreichen Sacralgeräthes aus Campanien (Taf. IX, Fig. 7) wurde bereits oben (S. 427 ff.) erwähnt. Gleicher Provenienz ist wahrscheinlich die kleine Bronzegruppe Taf. IX, Fig. 3[4]) im British Museum. Sie zeigt einen Pflug, von dessen Zugthieren das eine nach vorne, das andere nach rückwärts gewendet ist, während eine thierköpfige, androgyne Figur hinter dem Pfluge steht. Ob an diesem Ensemble Alles echt ist, muss eine offene Frage bleiben. Reinach, der das Stück[5]) wieder abbildet, gleitet sehr sacht darüber hinweg. Ein Paar gejochter Ochsen aus Kupfer wurde mit sechs Kupferbeilen in Bythin, Posen, gefunden.[6])



Fig. 163. Bronzestier aus Hallstatt, $^2/_3$ nat. Gr.

Von diesem Funde sagt Virchow: „Die Länge der Hörner und die grosse Spannung derselben deutet entschieden auf südliche Vorbilder. Soweit bekannt, hat es nie so langhörniges Rindvieh bei unserem Landvolk gegeben; man sieht es noch jetzt nicht eher, als bis man nach Mähren, Ungarn oder Italien kommt. Die spitzen Köpfe lassen den Gedanken an Auerochsen nicht zu. Dazu das charakteristische Joch, die Halsbänder,[7]) möglicherweise eine an der Seite des Bauches des einen Stiers hervortretende Zeichnung — lauter uns und unseren Vorfahren fremde Motive."

---

[1]) Furtwängler, Olympia IV, Taf. X—XIII.

[2]) Chantre, Caucase, Taf. XI bis, Fig. 10.

[3]) Sacken, Taf. XVIII, Fig. 31—33, oben Fig. 163 und das Becken mit Kuh und Kalb als Henkelfiguren, Sacken, XXIII, 6, oben Fig. 164.

[4]) Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIII, Fig. 16.

[5]) L'Anthr. VII, S. 177, Fig. 380.

[6]) Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, Taf. XVIII, S. 200; Reinach, l. c., S. 175, Fig. 370.

[7]) L. c. citirt Virchow auch eine bronzene Stierfigur des Kopenhagener Museums, gefunden auf Falster. Auf dem Rumpf eines Thieres mit breitem Halse sitzt „ein dreihörniger Stierkopf mit Vogelschnabel. Die Hörner sind lang und stark nach vorne gebogen. Um den Hals, und zwar ziemlich tief, hängt ein Halsband mit allerlei kleinen Schmucksachen".

Wie beim Pferd und beim Vogel, spielt auch beim Rinde neben der ganzen Gestalt der Kopf eine selbstständige Rolle.[1]) Wegen des charakteristischen Hörnerpaares ist derselbe beim Rind eine besonders verwendbare Abbreviatur der Gesammtfigur. Aber auch das Hörnerpaar allein eignet sich zu solcher abgekürzten Darstellung. Die ungemein häufige Verwendung dieser Abkürzungen gestattet auch einen Schluss auf die Symbolbedeutung dieser uralt-heiligen Thierfigur. Das Rind ist bei vielen ackerbautreibenden Völkern ein heiliges oder dämonisches Thier, und an mythischem, sowie künstlerischem Ausdruck dieser Vorstellung fehlt es weder im alten Orient, noch in Griechenland. Die Aegypter verehrten eine kuhköpfige Gottheit, die Griechen opferten dem stierköpfigen Minotaurus. Der assyrische König besiegt einen verderblichen Stier, wie Theseus den marathonischen. Symbolische Rinderköpfe, Rinderfiguren und Stierbändigungen sind beliebte Gegenstände glyptischer, toreutischer und malerischer Darstellungen der mykenischen Kunst. Aus den Schachtgräbern Mykenes stammen Goldringplatten mit Rinderschädeln, aus Goldblech geschnittene Rinderköpfe mit dem Doppelbeil zwischen den Hörnern und ein plastischer silberner Rindskopf mit Stirnrosette.[2]) In den ägyptischen Wandgemälden Thebens sind Tributgaben der Kefti dargestellt, unter welchen sich Rinderköpfe theils als plastische Gebilde,[3]) theils als Gefässornament mit Rosetten zwischen den Hörnern finden.[4])



Fig. 164. Bronzebecken aus Hallstatt, 1/3 nat. Gr.

Es fehlt nicht an Analogien hiezu in der prähistorischen Bronzebildnerei anderer Länder Europas. Ein Rindskopf als Anhängsel stammt aus der ungarischen Bronzezeit,[5]) ein anderer zum Aufstecken aus Walchow bei Fehrbellin.[6]) Zuweilen sind die Hörner nach abwärts gekrümmt, so bei einem

[1]) Bukranien aus Bronze in der Pariser Nationalbibliothek: Babelon und Blanchet, Catalogue Nr. 1170—1181. Eines derselben (Nr. 1175) hat einen dreifachen Phallus im Maule, ein Zeichen, dass diese Protomen als Apotropaia galten. Andere im etruskischen Museum zu Florenz, theils mit den Weichtheilen, theils ohne diese.

[2]) Schliemann, „Mykenä“, S. 252f., 329f.

[3]) Perrot-Chipiez, III, Fig. 542. [4]) Jahrb. arch. Inst. VII, 1842, Anz. S. 14.

[5]) Hampel, „A bronzkor emlékei Magyarhonban“ II, 1892, Taf. CLXV, Fig. 9.

[6]) Zeitschr. für Ethnol. V, Verhandl. 1873, S. 201.

Kuhkopfanhängsel aus Santa Lucia, Küstenland,[1]) dann in der getriebenen Arbeit einer Bronzevase von Giornico,[2]) wo ein Stierkopf neben einem Vogel, einem Pferd mit Reiter oder Flügeln und mehreren zum Theil ithyphallischen Männchen gebildet ist. Auf dem Henkel einer Silbervase mykenischer Zeit aus Kittion, Cypern,[3]) haben die in Ringe eingeschlossenen getriebenen Rinderköpfe ebenfalls solche abwärts gekrümmte Hörnerpaare.

Bei den Aegyptern galt der Kopf des Schlachtthieres als der den Göttern geheiligte Sitz der Seele, dessen Genuss verboten war. Aus einer ähnlichen Vorstellung entsprang die Verzierung der Opferaltäre und Tempelfriese mit Widder- oder Rinderschädeln.

Altäre mit Thierprotomen erscheinen in assyrischen Gemmen.[4]) In orientalischen und griechischen Bildwerken ist die Doppelvolute, mannigfach variirt, sehr gemein als Theil eines symbolischen Aufbaues, welcher auf den Köpfen von Göttern oder idolartigen Untersätzen erscheint. In der assyrischen Kunst bildet sie die Kelchblätter von Palmetten, in der ägyptischen die Uräusschlangen, in der mykenischen, dem Bronzestil dieser Periode entsprechend, ein Paar einwärts gerollte Spiralen. In der ersten Eisenzeit Griechenlands verwandeln sich die Enden in Thierköpfe, vielleicht unter ägyptischem Einfluss. Dies führt zur Bildung von Doppelthieren, wie sie der mykenischen Kunst noch fremd sind. Doppelrinder, vorne und rückwärts gleich gebildet, aus Bronze gegossen, gewöhnlich mit einem Bügel auf dem Rücken, also zum Anhängen bestimmt,[5]) stammen zumeist aus Oberitalien, nur ein Stück ist in Olympia gefunden.[6]) Die symmetrische Bildung und die Anhängevorrichtung erlauben uns diese Stücke den talismanischen Anhängseln gleichzustellen, welche mit zwei Thierprotomen (Vogel- oder Pferdeköpfen) ausgestattet sind.

Die Antikensammlung des Kaiserhauses in Wien besitzt eine bronzene Doppelstierfigur aus Cuma in Unteritalien (ausgestellt Saal XII, I, Nr. 40), gebildet nach Art der oben erwähnten Doppelrinder, aber nicht zum Anhängen, sondern zum Aufstellen eingerichtet. Ueber den vier Beinen auf dem Leibe und auf den vier Hörnern sitzt je ein Vögelchen. Die Bestimmung dieses Geräthes ist räthselhaft; man darf wohl annehmen, dass es gleich jenen Anhängseln eine sacrale Bedeutung, aber für einen fixen Standort, ein Heiligthum,

[1]) Marchesetti, Scavi nella necr. di Santa Lucia, Taf. XXIV, Fig. 36.

[2]) Antiqua 1893, Taf. VIII, IX, S. 8.

[3]) Perrot-Chipiez, III, Fig. 556.

[4]) So auf einem Achat, Perrot-Chipiez, II, S. 690, Fig. 350, dann auf einem sechseckigen Siegel aus Syrien ebenda III, S. 648, Fig. 455: ein Priester mit Beischrift und erhobener Hand steht vor dem niederen Altar, der einen Candelaber trägt und dessen Ende in einen langhalsigen Thierkopf ausläuft.

[5]) Siehe z. B. Kemble, Hor. fer., Taf. XXXIII, Fig. 15, hier Taf. IX, Fig. 9. Ferner: Babelon et Blanchet, Catalogue Nr. 1182. Andere Stücke im Louvre zu Paris: Longperier, Notice des bronzes antiques du Musée du Louvre, S. 197, Nr. 889. Ein Stück bei Babelon und Blanchet, Nr. 1183, hier Taf. XII, Fig. 6, ist 6 Cm. lang und hat an jedem Ende einen doppelten Rinderkopf. Die Herausgeber meinen, dass diese Figuren an Kettchen hängend als Verzierung von Pferdegeschirr gedient haben.

[6]) Olympia IV, Taf. XXV, Fig. 477.

ein Grab oder einen Wohnplatz besessen habe. Das Stück gehört sonst in die Classe jener bankförmigen Doppelthiere, die wir als Votivfeuerböcke aus Ober- und Mittelitalien kennen, vgl. z. B. Fig. 165.[1])

In wappenartiger Verwendung erscheinen solche aus zwei zusammengefügten Thiervordertheilen bestehende Bildungen, z. B. auf Münzen von Samos, und K. O. Müller[2]) meint, dass diese Typen durch vorderasiatische Bildwerke mit den persepolitanischen zusammenhängen mögen. Für Italien und Mitteleuropa sind derlei Gebilde sicherlich fremden Ursprunges, doch mag die Symbolik des Stierschädels und des Hörnerpaares nicht erst durch orientalische Einflüsse geweckt worden sein. Man kann sich mit allgemein verständlichen Abbreviaturen beholfen haben.



Fig. 165. Bronzener Votiv-Feuerbock aus Italien, 1/6 nat. Gr.

Wirkliche Bukranien, oder wenigstens das obere Schädelstück vom Rind mit den Hornzapfen, finden sich nicht selten an prähistorischen Wohnplätzen in der Art zugerichtet, dass man daran denken darf, sie seien zum Anheften etwa an einer Hütte oder einem Denkmal bestimmt gewesen. Leiner fand ein solches Stück im bronzezeitlichen Pfahlbau von der Rauenegg bei Constanz (Archiv für Anthr. XXIII, S. 181), ich selbst eines in der bronzezeitlichen Ansiedlungsschichte von Hippersdorf in Niederösterreich. Beim menschlichen Wildstamm unserer Zeit sind Bukranien als Denkmälerzierden keine Seltenheit.[3]) Friesartig angebracht wie in der griechischen Tempelbaukunst erscheinen sie an primitiven Holzgerüsten, welche der Bergstamm der Khassia in Bengalen vor den Denksäulen hervorragender Verstorbener errichtet.[4])

[1]) „Zwei sehr langhörnige eherne Stierköpfe, welche durch einen Balken so verbunden sind, dass der letztere der Körperachse beider entspricht" (Museum Wiesbaden), citirt Virchow, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1873, S. 201.

[2]) Handbuch 3, S. 302[3].

[3]) Vgl. z. B. die Abbildung eines Gedenkpfostens von Madagascar, Journ. Anthr. Inst. London XXI, Taf. XVI, Fig. 8, wo sie capitälartig auftreten, wie in der altorientalischen Architektur.

[4]) Siehe die Abbildung bei Baer-Hellwald, Der vorgeschichtliche Mensch, 1874, S. 279, Fig. 317 (nach M. J. Sale, welcher die gleichzeitige feierliche Aufrichtung der Steinsäule und des Schädelgerüstes beschreibt).

Aus solcher Sitte lässt sich ohneweiters der Gebrauch thönerner oder steinerner Nachbildungen ableiten, wie sie aus zahlreichen Fundorten bekannt sind.[1]) Diese Abbreviaturen der Rinderfigur sind zuweilen mit einem Flechtmuster überzogen; am auffallendsten ist die Nachahmung eines Gewebes,[2]) als ob derlei Gebilde auch aus Flechtwerk vorhanden oder wenigstens zuweilen mit Flechtwerk verkleidet gewesen wären. Andere Schweizer „Mondbilder" sind mit gewöhnlicheren „geometrischen" Mustern bedeckt oder zeigen augenförmige Zeichen an den Hörnern. Die hörnerförmigen Anhängsel aus den Schweizer Pfahlbauten wurden schon oben (S. 444f.) erwähnt.

Sogenannte „Mondbilder" aus Thon ergaben ferner die alten Wohnstätten bei Bologna.[3]) Es sind plumpe Barren mit emporstehenden Enden, welche in Thierköpfe auslaufen, demnach vielmehr gekuppelte Thierprotomen als Hörnerpaare. Doch kommen auch gewöhnliche Doppelhörner auf einem konischen Fusse vor.[4]) Dieselbe Erscheinung, dass einfache Hörnerpaare der älteren Zeit sich in gekuppelte Thierprotomen verwandeln, beobachten wir an der bekannten ansa lunata (oder cornuta) Oberitaliens. Die Bronzezeit der Terramaren kennt nur Doppelhörner als mächtige, stark auffallende und gewiss symbolische Aufsätze von Schalenhenkeln. In der ersten Eisenzeit werden daraus an derselben Henkelstelle Doppelköpfe, und wir haben ja auch schon gesehen, dass in der Nekropole von Bismantova, welche zeitlich zwischen den Terramaren und der Villanovastufe steht, die älteste Doppelthierprotome als Zeichnung auf einer Urne erscheint (s. Taf. XVIII, Fig. 7).

Die gleiche Entwicklung zeigen uns die „Mondbilder" Mitteleuropas. In den Pfahlbauten der Schweiz herrscht noch das einfache Hörnerpaar. In Lengyel[5]) zeigen die verwandten, aus Thon geformten Geräthe besondere Grössen. Es sind schwere, altarähnliche Barren mit meist vier Aufkrümmungen an den Enden der Schmalseiten. Das eingeritzte Ornament der Langseiten ist höchst alterthümlich und erinnert an troische Formen. Manchmal[6]) glaubt man ein Gesicht oder wenigstens[7]) Augenpaare zu erkennen, wie sie an Vasenscherben schon in der „ersten Stadt" von Hissarlik vorkommen. Die 8-förmige Doppelvolute erscheint einmal als symbolisches Zeichen zwischen einem solchen Augenpaar. Nur ein Stück,[8]) welches auch in der Decoration stark abweicht, hat zwei stärker emporgekrümmte Enden mit Andeutungen von Thierköpfen. Auch hier finden wir thönerne „Kinderklappern", dann Zauberwürfel, Wirtel und

[1]) Aus Thon von einem Pfahlbau nächst Constanz (Leiner, l. c., S. 182, Fig. 4, ein Bruchstück von Bodmann ebenda Fig. 2), aus Stein oder Thon von vielen Schweizer Pfahlbauten der Bronzezeit. („Pfahlbauten", II. Bericht, Taf. I, Fig. 27—30; V. Bericht, Taf. XII, Fig. 23, 29; Taf. XV, Fig. 2, 4, 6; VII. Bericht, Taf. XX.)

[2]) L. c., V. Bericht, Taf. XV, Fig. 2.

[3]) Zannoni, Arcaiche abitazioni, Taf. XIV, Fig. 1—23.

[4]) L. c., Taf. XV, Fig. 22.

[5]) Südungarn: Wosinsky, Das prähist. Schanzwerk von Lengyel, Taf. XXVIII; XXXVII 287; XXXVIII 300.

[6]) L. c., XXVIII 210; 212.

[7]) L. c., XXVIII 209; 211.

[8]) L. c., XXVIII 212.

Topfböden mit pictographischen Zeichen und pyramidale, sogenannte Webstuhlgewichte aus Thon, deren obere Stutzflächen mit Kreuzen, manchmal auch mit Punkten in den Kreuzfeldern, bezeichnet sind. Das Hakenkreuz erscheint isolirt auf Topfscherben.

Die zahlreichen „Mondfiguren“ aus den Grabhügeln und Wohnstätten der ersten Eisenzeit bei Oedenburg (hier Taf. XVI ähnliche aus Fischau in Niederösterreich) sind dagegen, ihrem geringeren Alter entsprechend, ausnahmslos Doppelprotomen von Thieren, unter welchen das Rind, der Widder und vielleicht auch (l. c., Fig. 5) der Hirsch gemeint ist. Sie haben nicht das Schwere, Barren- oder Altarähnliche der bisher betrachteten Stücke, sondern stehen meist auf vier Füssen wie die Votivfeuerböcke und die zum Anhängen eingerichteten Doppelthiere Italiens. In einem Falle (l. c., Fig. 3)[1]) stand das Doppelthier als dünne Schablone festgeklebt in einer an den Rändern mit Vögelchen und Näpfchen plastisch besetzten Thonschüssel. Die Deutung dieser Abbreviatur hat bisher geschwankt zwischen der Annahme eines Mondbildes oder eines Hörnerpaares. Wir glauben aber mit dem verdienten Erforscher der Bodensee-Pfahlbauten Ludwig Leiner, „dass, wenn Nachts die Sichel des wachsenden Mondes am Himmel leuchtend erschien, unsere Voreltern eher ein hehres feuriges Stiergehörn darin erblickten als umgekehrt im Stiergehörn das Bild des Mondes“ (Archiv für Anthr. XXIII, S. 182).

Als Ergebniss der bisherigen Untersuchung über die hallstättische Plastik darf es ausgesprochen werden, dass in Italien um 600 v. Chr. eine primitive Bronzeplastik herrschte, welche meist kleine tragbare, zu sacralem, sepulcralem oder talismanischem Zwecke bestimmte Arbeiten schuf. Die Formen dieser Plastik sind dem Orient entlehnt und verrathen den Einfluss des phönikischen Handels, aber nichts von griechischem Geist oder Handwerk. In verschiedenartiger Verkümmerung und Entstellung erkennt man die nackte Astarte, Bes, die Kabiren, dann Zusammensetzungen, wie Weib und Vogel, Vogel, Rind und Gefäss; doch findet sich keine Spur von den specifisch griechischen und orientalischen Mischbildungen. Beliebt sind auf Platten mit oder ohne Räder gestellte Figuren, Gruppen oder Attribute, ferner à jour gearbeitete Figuren in Rahmen, endlich geometrische Flachfiguren zum Anhängen.

Die rohen Erzeugnisse dieser italischen Bronzeplastik finden weit nach Norden hin Anwerth und Absatz, sowie Nachahmung in entlegenen Ländern jenseits der Alpen. Sie begleiten die industriellen Producte, welche als Typen italischer Provenienz ein constituirendes Element der mitteleuropäischen Hallstattcultur und der Endstufen der nordischen, ungarischen und schweizerischen Bronzezeit bilden.

So erscheint Italien schon ein halbes Jahrtausend vor der Ausbreitung hellenischer Kunstformen durch Rom und nahezu zwei Jahrtausende vor der Wiedergeburt der Antike als ein Land, welches, dank seiner geographischen

[1]) Aus meiner „Urgeschichte der Menschheit“, Stuttgart, Göschen 1895, S. 149, Fig. 43.

Centralstellung, die transalpinen Länder mit fremden Kunstformen befruchten und in weitem Umkreis die Anfänge höherer Bildnerei, wie sie dem ersten Eisenalter vorbehalten blieben, ins Leben rufen konnte. In der Folge ist es der La Tène-Stil, der diese Anfänge weiterbildet, zugleich noch andere Einflüsse verarbeitet und so der barbarischen Kunst in den nördlichen Ländern Europas eine feste Stätte bereitet.

II. Die Thonplastik.

Neben dem Import kleiner Bronzen, der redendsten Documente für südländischen Einfluss im hallstättischen Culturkreis, finden wir in der ersten Eisenzeit Mitteleuropas, namentlich im Donaugebiet und in Norddeutschland (wohin ein starker Strom italo-hallstättischer Einwirkungen verlief), die Zeugnisse localer plastischer Regungen vorzugsweise in Thon ausgeprägt. Manches davon ist schon in den vorstehenden Ausführungen erwähnt worden; doch lohnt es sich, die Erscheinung auch im Zusammenhange zu betrachten. Es entrollt sich hier ein Gegenbild zu der von Südosten nach Norden und Westen ausstrahlenden keramischen Plastik der neolithischen und Bronzezeit, deren Denkmäler durchaus um mehrere Jahrhunderte älter sind als die jetzt zu betrachtenden. Ob zwischen der mykenisirenden und der hallstättischen Plastik ein Zusammenhang besteht, ist in einzelnen Fällen darum schwer zu sagen, weil beide in ihren Ursprüngen auf fremde Einflüsse zurückgehen. Vielleicht haben sich ältere südöstliche und jüngere rein südliche Einwirkungen im Norden gekreuzt.

Die Thonplastik der Hallstattperiode geht zum Theile zurück auf Arbeiten in Bronze. Dies verräth sich schon in den Formen der jetzt reicher gegliederten und verzierten Thongefässe, namentlich in den plastischen An- und Aufsätzen, hohen hohlen Füssen, breiten bandförmigen Henkeln, nachgeahmten Metallbeschlägen u. s. w. Hier darf man von empästischem Stile sprechen. Dies bildet einen wesentlichen Unterschied gegenüber der Keramik der neolithischen und Bronzezeit, deren Thonfiguren nicht auf Bronzegussoriginale, sondern auf Holzschnitzereien zurückweisen. Die Thonplastik der ersten Eisenzeit unterscheidet sich von der älteren ferner dadurch, dass sie über die Grenzen der älteren keramischen Plastik, namentlich nach Norden, weit hinausreicht. Andererseits ist die Zahl der erhaltenen Arbeiten gering, und diese sind, trotz etwas grösserer Abwechslung in den Typen, von gleicher formloser Roheit wie die älteren Gebilde. Der Reiz der Betrachtung dieser Kunst liegt also nicht in der Möglichkeit, einer Entwicklung nachzuspüren, wie es diese Zeit in Griechenland gestattet, sondern darin, dass man an der Hand jener unförmlichen Bildnereien den Fortgang der Cultur überhaupt und die auf primitiver Stufe zwischen den Zierformen und ihrer Anwendung bestehenden starken geistigen (symbolischen und abergläubischen) Beziehungen zu durchblicken vermag.

Die Hauptmasse der erhaltenen plastischen und gezeichneten Thonbildwerke gruppirt sich in näherem oder fernerem Abstand um das Gefäss, den Ausgangspunkt der Thonverwendung im menschlichen Haushalt, wie wir ja schon in

den troischen „Frauenvasen“ das Gefäss als einen der ältesten Träger der Thonplastik kennen gelernt haben. An das Gefäss als menschliche oder Thierfigur wird sich das Meiste anknüpfen lassen, was wir im Folgenden zu betrachten haben.

a) Das Gefäss als menschliche Figur.

Es leidet keinen Zweifel, dass das alterthümliche, aus freier Hand gemachte Thongefäss bei vielen Völkern einst als Symbol einer weiblichen Gottheit galt. Die troischen Frauenvasen und gewisse oben (S. 176) mitgetheilte Cultsatzungen der Inder weisen darauf hin. Fernere literarische Zeugnisse über die Heilighaltung gewisser alter Thongefässe als Attribute einer grossen weiblichen Gottheit besitzen wir von den Römern. Der Cult der Dea dia, welche in der Literatur nicht einmal dem Namen nach vorkommt, ist durch zahllose Inschriften bezeugt.[1] Es war ein uralter Cultus, dessen Herkunft (zumindest aus der Bronzezeit) erhärtet wird durch das Sühnopfer, welches alljährlich „ob ferri inlationem et elationem“ dargebracht wurde. Gepflegt wurde er von den Arvalbrüdern, einem, wie schon der „Bruder“name sagt, nicht vom Staate und für den Staat eingesetzten Cultverband, sondern einem privaten Bunde von Familienmitgliedern, welche übereingekommen sind, gemeinsam den Segen des Himmels für ihre Felder zu erflehen. In Folge dieses dauernd erhaltenen ursprünglichen Charakters blieb die Dea dia Localgottheit. Wer sie war, darauf leitet uns die Nachricht, dass Romulus und die Söhne der Acca Larentia den Bund der Arvalbrüder gestiftet, eine Nachricht, in welcher die Dea dia gar nicht genannt wird. Sie ist also wohl identisch mit der Acca Larentia, der Mater Larum, d. h. eine Stammesahnfrau, die als solche Herrin der Geisterwelt ist. Damit stimmt es überein, dass im Haine der Dea dia auch die Laren verehrt wurden, und dass diese im Sang der Arvalbrüder an erster Stelle angerufen werden. Im hainumschlossenen Rundtempel der Dea dia auf einem Hügel flussabwärts von Rom stand nun ein Tisch mit altehrwürdigen, hoch alterthümlichen Thongefässen (ollae), von welchen noch 18 an Ort und Stelle gefunden wurden. Am Mittel- und Haupttage des dreitägigen Festes der Dea dia, das im Mai gefeiert wurde, spielten diese Töpfe im Ritus eine Rolle. Zehn der zwölf Brüder gehen in den Tempel und bringen den Töpfen bei verschlossenen Thüren ihre Verehrung dar. Diese sind gefüllt mit dem altbäurischen Mehlbrei (puls), eine Erinnerung an die Zeit vor der Erfindung des Brotbackens. Sie werden nun consecrirt, die Tempelthüren aufgethan, und die Brüder werfen die Töpfe aus dem Tempel über den Hügel hinab. Dieser letztere Zug ist schwer zu deuten. Birt muthmasst, es sei dabei auf das gute Omen abgesehen gewesen, dass keiner der Töpfe zerbreche, und das geheime Gebet der Brüder habe hierauf Bezug gehabt. Das kann aber doch nicht der Ursprung dieses rituellen Brauches gewesen sein. Vielleicht enthält der Umstand, dass im Cult der Dea dia neben den Laren Mars, also ein männlicher Gott, besonders verehrt wurde, eine Andeutung, die jenen Ritus verständlicher macht. Das vielbehandelte Arvallied

[1]) Siehe Birt in Roscher's Mythol. Lexikon I, S. 965.

ruft zuerst die Laren um Hilfe an und wendet sich dann an Mars: „Lass keine Seuche über Mehrere kommen! Satt sei, grauser Mars“ — dieser ist hier offenbar ein feindlicher, ein Todesgott. Zur Aufnahme dieses jüngeren Gottes kann das Hinauswerfen der alten Breitöpfe ganz wohl in naher Beziehung stehen. Das Gebet vor denselben wäre dann eine Abbitte wegen der ihnen zugedachten Unbill.

Wenn die troischen Frauenvasen eine alterthümliche Gottheit vorstellen, so denkt man zunächst an die gleiche Bedeutung bei den als Aschengefässe in Gräbern auftretenden Gesichtsurnen. Solche finden wir im VII. bis VI. Jahrhundert v. Chr. in Mittelitalien und in etwas jüngerer Zeit in Norddeutschland. Für diesen Gebrauch war nach der Annahme Undset's[1]) die Vorstellung einer Art Identität zwischen dem Verstorbenen und dem Behälter seiner Ueberreste massgebend, eine Idee, die im Einzelnen weiterhin zu den verschiedensten Ausführungen Anlass gibt, unter günstigen Umständen zur Porträtplastik führt und die reichste Entwicklung durchlaufen hat. Dennoch ist diese Vorstellung als secundär zu bezeichnen, da gerade die ältesten Gesichtsvasen, welche wir kennen, nämlich die troischen, keine Behälter von Leichenresten waren. Nach diesem Stande der Dinge ist es vielmehr glaubhaft, dass die ältesten Graburnen mit Andeutungen menschlicher Gesichtszüge einer Gottheit geheiligt waren, in deren Schooss gleichsam der Verstorbene ruhen sollte. Undset hat den secundären Gedanken vorschnell als einen durch die ganze Entwicklung hindurchgehenden aufgefasst und nicht bedacht, dass den Andeutungen menschlicher Gesichtszüge, wie sie besonders im Augenornament ihr primitives Wesen bewahrt haben, ein apotropäischer Charakter innewohnt, der mit Porträtdarstellung zunächst nichts zu thun hat. Unter diesem Gesichtspunkt muss man die von Undset mit gewohntem Fleisse gesammelten italischen Gesichtsurnen einer zum Theil abweichenden Auffassung unterwerfen. Seine Beispiele aus Terramaren (Fig. 1—3) sind gewiss nur apotropäisch aufzufassen, ebenso die thönernen Helmdeckel von Aschenurnen aus Corneto, Lavatojo bei Verucchio u. s. w. (l. c., Fig. 5, 6, 7), zumal wenn unter dem Knauf des Helmes noch ein rohes Menschengesicht gebildet oder der Knauf mit einer Reihe von Löchern für Bronzeanhängsel umgeben ist. Auch die vorgebundenen oder aufmodellirten menschlichen Masken (Fig. 9, 10, 13) bieten noch keine Gewähr für die Sicherheit der Annahme einer Darstellung des Todten selbst, welche sogar völlig unwahrscheinlich wird, wenn das Gefäss ausser mit Kopf und Armen noch mit Speer und Schild ausgerüstet erscheint (l. c., Fig. 23). Undset denkt hier an eine Kriegerleiche; viel eher ist ein bewaffneter Todesdämon anzunehmen, welcher den Verstorbenen in seinen Schooss aufgenommen hat. Ebenso sieht Undset das Aschengefäss einer verstorbenen Frau in der Urne Fig. 24 aus Chiusi,[2]) weil auf dem Deckel eine Frau in grösserer Gestalt umgeben von elf kleineren Frauenfiguren gebildet ist, während auf der Schulter noch sieben solche kleinere Frauengestalten zwischen sieben Greifenprotomen

[1]) „Ueber italische Gesichtsurnen“, Zeitschr. für Ethnol. 1890, S. 109.

[2]) Micali, Mon. ined., Taf. LVI, Fig. 1.

stehen. Wie aber diese Protomen Apotropaia sind, so sind es wohl auch die kleinen Gestalten dazwischen und der Bannkreis solcher Geistergestalten (nicht „Klageweiber“, wie Undset meint) auf dem Deckel und endlich die grosse Göttin in der Mitte des Deckels selbst, ob wir sie nun Persephone, Libitina oder wie immer nennen wollen.[1]) Die tombe a ziro (Gräber, deren Inhalt in einem grossen fassförmigen Thongefäss geborgen ist), aus welchen diese mittelitalischen „Canopen“ stammen, gehören dem VII. bis VI. Jahrhundert v. Chr. an, also einer Zeit intensiven orientalischen Einflusses in Etrurien.

Es ist klar, dass man von der Auffassung der Gesichtsurne als Bild einer den Todten aufnehmenden und schirmenden Gottheit sehr leicht zur Auffassung derselben als Bild des Todten selbst übergehen konnte. Der in Gott ruhende, zur Geisterwelt, in den Schooss des Ahnherrn oder der Ahnfrau zurückgekehrte Todte ist ja nun selbst ein dämonisches Wesen. Er wird mit der Gottheit identificirt, behält aber seine individuellen Gesichtszüge, und wenn man dieselben an dem Denkmal ausdrücken kann und will, wird man den Weg der Porträtplastik betreten.

Schon Undset und nach ihm Pigorini[2]) und Lanciani[3]) bemerkten, dass der helm- oder pileusförmige Thondeckel einer villanovatypischen Urne unbekannten Fundortes im Museum des Dogenpalastes zu Venedig in einen Knauf endigt, welcher wie das Dach einer Hüttenurne Mittelitaliens gestaltet ist. In diesem Punkte hätten wir also eine Art Combination von Gesichts- und Hausurne, ein Schwanken der Gefässbedeutung zwischen der Menschengestalt und dem menschlichen Wohnhause. Pigorini erinnert, dass das Aschengefäss auch ohne jede Andeutung der Menschengestalt in den Gräbern dieser Zeit häufig auf Stühle gesetzt, also wie ein menschliches Wesen behandelt wird, ferner an die dorfähnliche Anlage der Begräbnissplätze der Bronze- (Terramaren) und ersten Eisenzeit (jetzt am besten nachgewiesen in den Gräbern der Falisker). In der Nekropole von Alba Longa findet er die Absicht, das Grab als Abbild der Wohnung zu gestalten, am deutlichsten verwirklicht. Hier gab man den Urnen die Gestalt eines Hauses (vgl. Taf. XVIII, Fig. 10). In denselben fand sich neben dem Leichenbrand manchmal ein kleines Thonfigürchen; dabei lagen zuweilen kleine Bronzegeräthe, Miniaturcopien der Waffen, welche dem Verstorbenen im Leben gedient hatten. Die Thonfiguren aus dieser Nekropole[4]) sind theils männlich, theils weiblich, nackt und sehr roh; sie ähneln den unförmlichsten thönernen Votivfiguren aus Olympia. Dass sie Bilder der Verstorbenen

[1]) Ein sehr ähnliches Exemplar dieses Chiusiner Urnentypus ist bei Dennis, Cities and cemeteries II, S. 311, abgebildet. Hier sitzt ein Vogel auf dem Kopfe der grossen Mittelfigur. Die Bannkreise auf dem Deckel und der Schulter bestehen abwechselnd aus Frauenfiguren und Greifenprotomen. Ein Vogel sitzt auf dem Deckel einer Gesichtsvase aus Chiusi, ebenda S. 78. Eine etruskische Göttin, kleine Bronzefigur, mit Taube in der Hand, s. ebenda S. 427. Vgl. auch den Canopus des Museums zu Chiusi, ebenda S. 308, eine Frau darstellend, welche beide Hände symmetrisch unterhalb der Brüste auf den Leib legt.

[2]) Bull. pal. Ital. XXII, 1896, S. 233.

[3]) Le gallerie nazion. Italiane II, S. 73.

[4]) Siehe z. B. Archaeologia, Bd. XLII, Taf. X, Fig. 1 und Bonstetten, Recueil des ant. Suisses Taf. XVII, Fig. 2.

vorstellen sollen, wie Pigorini meint, ist wohl nicht ganz sicher. Pigorini wendet sich auch gegen Lanciani, der in den Haus- und Gesichtsurnen Italiens die Wirkung orientalischer Einflüsse wittert. Bemerkenswerth ist es immerhin, dass sich diese beiden Formen fast ganz auf Mittelitalien beschränken und, von Rudimenten abgesehen, in Oberitalien nicht vorkommen.

Auch die norddeutschen Gesichtsurnen, deren Zusammenhang mit den italischen hauptsächlich durch die Chronologie gesichert, sonst aber noch vielfach dunkel ist,[1]) hat man nach unserer Meinung nicht ganz richtig aufgefasst, wenn man sie immer zu Nachbildungen der Verstorbenen stempelte. Der weibliche Schmuck, mit welchen diese Gefässe oft so reichlich ausgestattet sind, lässt zunächst wohl eher an eine weibliche Todesgottheit denken. Das wird aber zur Gewissheit, wenn das Gesicht die Zunge herausstreckt und dadurch seinen dämonischen Charakter und zugleich seine Abhängigkeit von ähnlichen Bildungen des Südens (Bes, Gorgonen, etruskische Flügelgestalten) verräth. Dieses Motiv findet sich an einem Gesichtsurnenfragment von Starzin, Taf. XVIII, Fig. 4,[2]) auf einer ganz erhaltenen Gesichtsurne von Henriettenhof, Taf. XVIII, Fig. 6,[3]) ferner missverständlich ausgeführt (in Gestalt einer gitterförmigen Figur unter dem Munde) auf einem Stück aus Pogorcz;[4]) endlich zeigt eines aus Dobieczewko[5]) an Stelle des Mundes einen verticalen länglichen Ansatz, der nur eine herausgestreckte Zunge vorstellen kann. Bekanntlich findet sich die herausgestreckte Zunge neben anderen (phallischen) Abwehrzeichen auch auf oberrheinischen Gesichtsurnen der römischen Zeit.[6]) Daraus ergibt sich wohl mit Sicherheit, dass die westpreussischen Gesichtsurnen ursprünglich weder künstlerische Versuche, noch Darstellungen der Verstorbenen, sondern — wenn auch später andere Ideen geherrscht haben mögen — Darstellungen einer Gottheit bezweckten, die als Herrscherin im Todtenreiche gedacht wurde.

Die norddeutschen Gesichtsurnen[7]) bilden eine isolirte Gruppe plastischer Arbeiten. Durch Züge wie die oben erwähnten geben sie jedoch

[1]) Sadowski (Handelswege, S. 140 ff.) brachte die etruskischen Handelsverbindungen ins Spiel. Virchow (Zeitschr. für Ethnol. II, 1870, S. 73 ff.) dachte an italischen oder phönikischen Einfluss, Lissauer (Berichte naturf. Gesellsch. Danzig, Section für Anthr., S. 61 f.) an Verbindungen mit der griechischen Welt Kleinasiens oder des Pontus. Im griechischen Osten werden noch spät, zur Zeit Alexanders, Gesichtsurnen gefertigt. Undset (Eisen, S. 131) findet, dass man nicht genöthigt sei, den Anstoss zur Entwicklung der Gesichtsurnen fremdem Einfluss zuzuschreiben. „Die den meisten Völkern innewohnende Neigung, das Leblose zu beleben, kann so gut wie an anderen Orten der Welt auch an der Weichsel dazu geführt haben, den Thongefässen menschliche Gestalt zu verleihen.“ Bei dieser Auffassung bleibt aber noch immer die Zeitstellung und die Thatsache starker erweckender Einflüsse des italischen Exports um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends zu berücksichtigen.

[2]) Berendt, Taf. I, Fig. 29.

[3]) Lissauer, Prähist. Denkmäler der Provinz Westpreussen, Taf. III, Fig. 13.

[4]) Berendt, I, Fig. 13. [5]) Berendt, X, Fig. 65.

[6]) Z. B. Lindenschmit, Alterthümer I, Taf. IV, Fig. 6, 7.

[7]) Berendt, Die pommerellischen Gesichtsurnen. Mit sechs Tafeln, Königsberg 1872. Derselbe, Nachtrag zu den pommerellischen Gesichtsurnen. Mit fünf Tafeln, Königsberg 1878. (Wir citiren die Tafeln beider Publicationen in fortlaufender Reihenfolge.) Dann Undset, Das erste Auftreten des Eisens, S. 123 ff., wo Anm. 1 auch die ältere Literatur citirt ist.

ihre Verwandtschaft mit südländischen, speciell mittelitalischen Arbeiten zu erkennen. Sie müssen daher, da sie auch Aschengefässe sind, ferner mit Rücksicht auf die Zeitstellung, nicht im Anschluss an die troischen, sondern an die italischen Gesichtsvasen betrachtet werden. Sie erscheinen auf ziemlich engem Verbreitungsgebiet (Berendt, Taf. VI). In Schlesien ist nur ein Stück gefunden, in Posen mehrere, in Pommern ebenfalls, dort gehen sie westlich nicht über die Gegend von Schievelbein hinaus (Undset, S. 243). In Menge erscheinen sie westlich von der Weichselmündung, spärlich im Osten derselben. Ihr Gebiet erstreckt sich ungefähr vom Regathal bis nach Hinterpommern. In Pommerellen allein sind circa 150 Stück gefunden, von welchen Berendt nur 57 kannte. In diesem Hauptgebiet, wie auch in Pommern und Posen,[1]) stammen sie ausschliesslich aus Steinkistengräbern mit Leichenbrand der jüngeren Hallstattperiode (jüngsten Bronzezeit Norddeutschlands circa 500—400 v. Chr.), demnach aus einer Zeit, die kaum einen Gedanken an einen Zusammenhang mit den troischen Gesichtsvasen, wohl aber die Idee italischen Einflusses aufkommen lässt.

Während das charakteristische Merkmal der troischen Gesichtsurnen ausser der Andeutung des Menschengesichtes in der plastischen Hervorhebung des weiblichen Geschlechtes besteht, liegt es bei den pommerellischen Gesichtsurnen in der Darstellung des Halsschmuckes, der selten fehlt und zuweilen aus wirklichen Bronze- oder Eisenringen besteht, des Gürtels, der oft neben jenem, oft allein in der Gefässmitte erscheint, sowie in dem Ohrschmuck, der häufig aus wirklichen Bronzeringen (Bommeln, Muscheln u. dgl.) besteht oder bestand. Daraus ergibt sich wohl mit voller Deutlichkeit, dass auch diese Gefässe weder einfache Spielereien, noch Darstellungen der Verstorbenen sind, deren Asche sie enthielten, sondern gefässförmige Figuren einer weiblichen Gottheit, die als Herrscherin im Todtenreiche gedacht wurde.

Die Ohren sind nicht blos unten am Läppchen, sondern entlang des ganzen Randes der Ohrmuschel durchbohrt und ringsum Schmuckringe und Schmuckketten eingehängt.[2]) So erklärt sich auch das eigenthümliche strahlenförmige Ritzornament, welches an zwei Gesichtsurnen von Hoch-Redlau,[3]) die keinen

[1]) Die posen'schen Urnen, sehr reich an wirklichem oder blos gezeichnetem Schmuck, theils mit Gesichtern, theils blos mit Mützen, aber auch ohne die letzteren, jedoch mit gezeichnetem Halsschmuck, der sich deutlich als nachgebildeter menschlicher Körperschmuck zu erkennen gibt, sind von G. Ossowski („Monuments préhistoriques de l'ancienne Pologne, I[e] Sér. Prusse royale.“ Krakau I, 1879; II, 1881; III, 1885) sehr sorgfältig herausgegeben. Auch hier fand sich ein Stück mit Gesicht, welches die Zunge herausstreckt (l. c., Taf. VIII, Fig. 1 aus Goscieradz).

Die pommer'schen Gesichtsurnen behandelte zuletzt Virchow, Zeitschr. für Ethnol., Verhandl. 1886, S. 602 (vgl. Virchow's Vorträge, Zeitschr. für Ethnol. II, 1870, S. 83). Er schildert ihre Verbreitung und zeigt, dass sie der ältesten Eisenzeit angehören. Bemerkenswerth ist ihre äussere Ausstattung mit blauen Glasperlen, Brillenspiralen, Spiralscheiben und kleinen Spiralröllchen. Die Zeichnungen sind gewöhnlich eingeritzt, selten erhaben aufgelegt. Eine Gesichtsurne von Oliva hat deutliche Arme, daran eine Armspirale.

[2]) Diese mehrfache Durchbohrung des Ohrmuschelrandes findet sich schon an weiblichen kyprischen Thonbildern der ältesten Zeit; vgl. z. B. Ohnefalsch-Richter, Kypros u. s. w., Taf. LXXXVI, Fig. 4.

[3]) Berendt, Taf. II, Fig. 5, 8.

bronzenen Ohrschmuck hatten, die Ohren umgibt. Jene nach oben, seitwärts und abwärts wegstehenden Ringe und Zierraten sind hier in schematischer Zeichnung, die an Unähnlichkeit das Höchste leistet, dargestellt. Damit wissen wir aber auch, was es bedeutet, wenn ein solches, wie ein umgekehrter stilisirter Baum aussehendes Zeichen vorne und seitwärts vom Halsreifen herabläuft (l. c., Fig. 9): es ist ein Schmuckanhängsel. Solche Anhängsel, die vom Halsschmuck vorne über die Brust herabfallen, erscheinen auf mehreren dieser Urnen.[1]) In einem dieser Fälle (hier Taf. XVII, Fig. 11)[2]) steht eine baumähnliche Figur auch über dem Halsring und reicht bis zur Nase hinauf. Auch darin können wir nur ein Gehängeglied sehen, welches der Zeichner, da der untere Raum schon gefüllt war, gleichsam aufwärts hängen lässt.

Auf den Halsschmuck ist oft besondere Sorgfalt verwendet. Er erscheint aus vielen Reifen gebildet, über welche zuweilen rückwärts eine lange Haarflechte herabfällt,[3]) oder geometrisch gemustert.[4]) Häufig sind es Bänder von Zickzacklinien, Fischgrätenmustern u. dgl., auch Tupfenleisten oder guirlandenartige Verzierungen aus einer Reihe concentrischer hängender Halbkreise. Hin und wieder glaubt man die kleinen als Schieber bezeichneten Querstäbchen mehrreihiger Perlenketten zu erkennen; aber das Beispiel der schematisch wiedergegebenen Anhängsel warnt uns, allzuviel reelle Einzelheiten in diesen Darstellungen zu suchen.

Unter dem Gesichte sieht man mehrere Male ein Paar horizontal eingesteckter Gewandnadeln mit rundem (massiv oder als Drahtspiralscheibe gedachtem) Kopfe dargestellt.[5]) In einem Falle[6]) zeigen sie mit vollkommenster Deutlichkeit den Typus der „Schwanenhalsnadeln“, die wir aus gleichzeitigen Steinkistengräbern Westpreussens auch in Originalien besitzen.[7]) An diesen Nadeln hängen nicht selten ein Paar horizontal gezeichnete Figuren, die kaum Anderes vorstellen können als zwei Speere (hier Taf. XVII, Fig. 7).[8])

Undeutlich sind die kleinen Geräthe, welche an zwei Urnen,[9]) das eine Mal von einer Nadel, das andere Mal vom Halsreifen herabhängen, ferner die auf drei Urnen[10]) erscheinenden Zeichen, welche horizontal eingesteckten Gewandnadeln sehr ähnlich sind.

Die anthropomorphe Bedeutung dieser Urnen ist, wie wir sehen, am Körper vielmehr durch den Schmuck als durch die Nachbildung menschlicher Organe ausgedrückt. Arme hat nur ein Exemplar.[11]) Die Gesichter sind roh

[1]) L. c., Taf. VII, Fig. 36, 58; Taf. XI, Fig. 39; ringsum herabfallende Anhängsel zeigt Taf. III, Fig. 4.

[2]) Taf. VII, Fig. 58.

[3]) Berendt, Taf. I, Fig. 24; Taf. IV, Fig. 27, 28; Taf. VII, Fig. 48; Taf. IX, Fig. 38, 43 = Lissauer, Alterthümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreussen I, Taf. XIV, Fig. 12, wo Fig. 1, 2, 5, 6, 7 auch Originale solcher Ringhalskragen abgebildet sind.

[4]) Berendt, Taf. II, Fig. 7; Taf. VII, Fig. 36, 40 u. s.

[5]) L. c., Taf. II, Fig. 5 b, 6, 8.

[6]) Taf. X, Fig. 64.

[7]) Lissauer, l. c., Taf. XII, Fig. 2, 3.

[8]) Berendt, Taf. II, Fig. 5 b, 8 b.

[9]) Berendt, Taf. II, Fig. 6, 9.

[10]) L. c., Taf. IX, Fig. 38 a, 43 a u. 52.

[11]) L. c., Taf. III, Fig. 25.

schematisch, und ihre Bildung verlohnt keine Analyse. Adlernasen[1]) wechseln mit eingedrückten (l. c., Fig. 8). Die Augen sind Tupfen, Buckelchen oder kleine Kreise, einmal Doppelkreise, die Ohren volle, durchbohrte oder längsgeschlitzte Lappen, die zuweilen wie Klammern das Gesicht einfassen oder ganz seitwärts unnatürlich hoch oder tief sitzen. So konnte es kommen, dass der Bildner des Gefässes, l. c., Taf. II, Fig. 8 (hier Taf. XVII, Fig. 7), nachdem er bereits am Rande desselben ein Paar Ohrenbogen angebracht, darunter in der Höhe des Halses nochmals ein einzelnes oder ein Paar durchbohrter Ohren bilden und mit schematischer Darstellung des eingehängten Schmuckes versehen konnte, worin man nicht eine „Darstellung der Sonne“ hätte erblicken sollen.

Lange Haupthaare sind entweder als einzelne Flechten (hier Taf. XVII, Fig. 5)[2]) oder als ein über die ganze Rückhälfte des Kopftheiles ausgespanntes Netz geometrischer Linien (hier Taf. XVII, Fig. 1)[3]) dargestellt.

Nasenlöcher sind zuweilen an der richtigen Stelle angebracht, einmal (Berendt, Taf. IV, Fig. 26) aber als zwei längliche Furchen auf die Oberlippe oder richtiger gesagt in den Raum zwischen Mund und Nase gesetzt. Dieser Bildner wollte recht deutlich sein und liess den Mund aus zwei Einkerbungen bestehen, d. h. aus Ober- und Unterlippe, was ebenfalls ungewöhnlich ist. Der Mund fehlt oft; unterhalb desselben erscheint einmal eine fenster- oder gitterförmige Figur.[4]) Sehr beachtenswerth ist an einem Bruchstücke (l. c., Fig. 13) die lang herausgestreckte Zunge. Dies ist ein Motiv, welches die geflügelten etruskischen Todesdämonen und die ihnen so ganz ähnlichen archaisch-griechischen Gorgonen und Gorgoneien höchst wahrscheinlich der ägypto-phönikischen Besfratze entlehnt haben. Diese Entlehnung geschah, wenigstens in Italien, um 600 v. Chr.; sie gibt uns einen Fingerzeig dafür, dass wir die pommerellischen Gesichtsurnen irgendwie an die italischen anknüpfen dürfen. Wahrscheinlich ist auch jene fensterförmige Figur unterhalb des Mundes einer Urne aus jener herausgestreckten Zunge entstanden. Sonst finden wir nur noch an einem Exemplar (l. c., Taf. X, Fig. 65) an Stelle des eingeritzten Horizontalstriches, der sonst den Mund vorstellt, einen plastischen verticalen Ansatz, der einer herausgestreckten Zunge gleicht.

Neben den Hals- und Ohrringen und den übrigen Trachtstücken sind für diese Gruppe von Gesichtsurnen die niederen, meist verzierten, zuweilen mit einem Knauf versehenen Mützendeckel charakteristisch. Es gibt auch blosse Mützenurnen, eine Variante, bei welcher der Mützendeckel in einem Falz des Gefässrandes ruht. Diese Deckel erinnern an die sehr ähnlichen Mützendeckel troischer Gesichtsvasen und an die helmförmigen Deckel italischer Aschengefässe. Wie um die Verwandtschaft noch deutlicher hervortreten zu lassen, ist, ähnlich einem Helmdeckel aus Corneto und wie bei den Canopen der etwas jüngeren tombe a ziro, auch an einer Urne aus der Gegend von Marien-

[1]) Berendt, Taf. II, Fig. 9. [2]) Taf. I, Fig. 24^{b}; Taf. IX, Fig. 43^{b}.
[3]) Taf. IV, Fig. 28; vgl. 27.
[4]) L. c., Taf. I, Fig. 13, von Berendt als Bart gedeutet.

burg (Berendt, Taf. V, Fig. 31) das Gesicht mit Nase, Augen und Ohren auf den Deckel verlegt.

Zur Charakteristik der westpreussischen Gesichtsurnen gehören endlich auch die eingeritzten Zeichnungen, welche auf einer Anzahl derselben erscheinen, und von welchen das häufig vorkommende Lanzenpaar schon erwähnt wurde. Wir sind hier wieder an einem Punkte unserer Darstellung angelangt, wo sich die Betrachtung der Zeichnung nicht ohne Nachtheil von der des plastischen Kunstschaffens trennen lässt. Es mag daher gestattet sein, hier gleich vorwegzunehmen, was über die eingeritzten Figuren dieser Urnen eigentlich erst im nächsten Buche zu sagen wäre.

Auf drei Urnen von Hoch-Redlau[1]) sehen wir unterhalb der Zeichnungen, welche ein Paar Gewandnadeln mit daranhängenden Lanzen vorstellen, je eine Thierfigur, die ein Pferd oder einen Hund bedeuten mag, aber trotz ihrer schematischen Bildung noch immer deutlicher ist als die Thiergestalt unter dem Halsschmuck einer vierten Urne desselben Fundortes (hier Taf. XVII, Fig. 6.[2]) Die Unverständlichkeit dieser letzteren Gestalt rührt vielleicht nur davon her, dass der Zeichner hier mit besonderer Sorgfalt Einzelheiten ausführte, wovon an den vorgedachten Figuren nichts zu sehen ist. In die Mitte eines polygonalen Kopfes zeichnete er ein rhombisches Auge; die Enden der (drei) Extremitäten versah er mit mehreren Klauen oder Zehen, über welchen an den Vorderbeinen ganz unbestimmbare, quergestreiften Manchetten ähnliche Zusätze erscheinen. Auch der Leib des Thieres ist hier nicht blos ein Strich, sondern eine von Linien umrahmte Fläche, der Schwanz eine horizontal abstehende Linie.[3])

Eine der ersteren Urnen von Hoch-Redlau[4]) zeigt unterhalb des Gürtels (oder Halsbandes) nahe dem Boden ein von doppelten Linien gebildetes viereckiges Feld, das man nach Analogie der Hausurnen als Andeutung einer Thür angesehen hat. Ohne diesen Gedanken völlig abzulehnen, möchten wir an die viereckige Figur auf dem Leibe einer der böotischen Glockenstatuetten der geometrischen Periode Griechenlands (oben S. 396, Fig. 123) erinnern und die Frage aufwerfen, ob nicht hier wie dort eine schematische Darstellung des Mutterschoosses beabsichtigt gewesen sei. Man könnte indessen auch umgekehrt, wozu Form und Grösse einladen, das Zeichen auf der böotischen Glockenfigur als Thor, d. h. als Eingang zur Unterwelt auffassen. Auf einem bei Berendt Taf. V, Fig. 37 abgebildeten chilenischen Thongefäss mit menschlichem Kopf und auf den Leib gelegten menschlichen Armen erscheint unterhalb des letzteren in einem geometrisch verzierten viereckigen Rahmen eine kleine schematisch gezeichnete Menschenfigur, welche wohl den mütterlichen Charakter der Hauptfigur näher anzeigen soll. Die kyprische Gesichtsvase ebenda Fig. 33

---

[1]) Berendt, Taf. II, Fig. 5, 6 u. 8; vgl. Taf. IX, Fig. 69.

[2]) L. c., Fig. 7.

[3]) Die Abbildung bei Berendt ist ersichtlich zuverlässiger als die in den Mém. Soc. Ant. Nord. 1840—1844, Taf. VI, Fig. 6, wo die Thierfigur in allen Theilen anders gezeichnet ist.

[4]) L. c., Fig. 6.

lehrt uns, dass dieses Ausdrucksmittel auch der alten Welt nicht fremd geblieben ist.

Zweifelnd darf hier eine Mützenurne von Lindebuden (Regierungsbezirk Marienwerder, Kreis Flatow) angeführt werden.[1]) Sie zeigt zwischen einer doppelten Hals- und einer von Punkten eingefassten Bauchlinie, die als Halsband und Gürtel anzusehen sind, eine Anzahl tannenzweigähnlicher senkrechter Figuren, welche Anhängsel des Halsschmuckes vorstellen werden. In dem Gürtel ist eine von Punkten eingefasste Kreisfigur eingeschaltet, und an der entgegengesetzten Seite des Bauches befindet sich anstatt der Anhängsel ein senkrechter Strich, neben dem auf der einen Seite eine Punktreihe verläuft, während auf der anderen zahlreiche lange Seitenstriche schräg abwärts bis unter den Gürtel hinab von ihnen ausgehen. Es ist möglich, dass die Kreisfigur im Gürtel die Vulva, die ihr entgegengesetzte Zeichnung eine lange, mit Anhängseln versehene Haarflechte der Rückseite des Körpers vorstellt. Zur Vergleichung bietet sich eine Urne von Osterhjerting bei Rödding, Jütland,[2]) welche ebenfalls einen doppelten Gürtel zeigt; hier ist der obere zum Theil unterbrochen durch eine eingeschaltete Kreisfigur. Darüber erscheint auf dem Hals die streng schematische Gestalt eines Menschen mit rechtwinkelig erhobenen Armen und ausgespreizten Fingern, eine ziemlich isolirte nordische Analogie zu den Halsfiguren der Urnen von Oedenburg. Auch die Urnenform ist die der letzteren.[3])

Auf einer Gesichtsurne aus Wierschutzin[4]) finden wir zwischen Hals und Bauch wieder eine aus einfachen Linien gebildete Thierfigur, an der nur die Füsse (Hufe, Klauen?) durch Flächen, d. i. durch kleine Kreise ausgedrückt sind. Auf einer Gesichtsurne von Lichtenfeld (ebenda Fig. 1) erscheint dicht unter zwei Nadeln eine ähnliche Thierfigur, und auf einer Gesichtsurne von Kehrwalde (ebenda Fig. 4) finden wir wieder ein ähnliches Thier, dessen Körper-, Schwanz- und (doppelte) Kopflinie mit zwei Punktreihen eingefasst sind. Ebensolche Punktreihen begleiten das doppelte Halsband der Figur und die dreifache Verticallinie, durch welche die Thierfigur mit letzterem verbunden ist, sowie die kürzeren schrägen Linien, welche beiderseits neben der Verticallinie vom Halsband ausgehen. Diese Thierfigur hängt also an dem Halsbande der Gesichtsurne. Auch die früher erwähnten Thierfiguren erscheinen stets in grösster Nähe neben oder unter solchen Trachtstücken (Halsring, Nadeln), d. h. sie sind wie Anhängsel verwendet.

Eine Gesichtsurne aus einem Steinkistengrabe in Zakrzewke (Kreis Flatow)[5]) hat auf der rechten Gesichtsseite vor und unter dem Ohre eine kreuz-

---

[1]) XV. Verwaltungsber. des westpreussischen Provinzialmuseums, Danzig 1894, S. 29, Fig. 12.

[2]) Mém. Soc. Ant Nord., N. S. 1872—1877, S. 251, Fig. 59.

[3]) Etwas anders gebildete schematische Menschenfiguren finden sich im oberen Halstheil einer Tumulusurne aus Rantau, Kreis Fischhausen, Ostpreussen, Katalog des Prussia-Museums. Königsberg 1893, S. 40, Fig. 17b.

[4]) Conwentz, Schriften naturhist. Gesellsch. Danzig, N. F. VIII, Taf. III, Fig. 2.

[5]) XVI. Verwaltungsber. des westpreussischen Provinzialmuseums, Danzig 1895, S. 39f., Fig. 14—16.

förmige, aus Kreisen und Linien zusammengesetzte Zeichnung (l. c., Fig. 15 oben), welche vielleicht eine Gewandspange vorstellen soll. Ziemlich in der Mitte der Rückseite des Halses bemerkt man eine annähernd elliptische aufrechtstehende, aus vier Strahlenbündeln bestehende Zeichnung, wie sie auf zwei Gesichtsurnen von Hoch-Redlau deplacirte Ohren umgibt. Sie wird hier dasselbe, nämlich einen complicirten Schmuck bedeuten, aber am Hinterhaupt, etwa am Ende einer Haarflechte, angebracht zu denken sein. Vom doppelten Halsring hängen 13 dreifache Halbkreisfiguren herab, ausserdem noch ein besonderes Gehänge unterhalb des Gesichtes. Links von dem letzteren ist die Halbkreisguirlande unterbrochen, und hier greift ein halber Menschenarm senkrecht herab zu dem oberen von zwei mit Wurfschlingen versehenen, sehr deutlich gezeichneten Jagdspeeren, an deren unterem wieder eine Thierfigur mittelst einer Halsleine befestigt ist. Diese Zeichnungen waren mit einer weissen Masse eingelegt, durch die sie sich von der schwarzen Oberfläche der Urne scharf abhoben.

Aus Liebschau stammt eine Gesichtsurne,[1]) auf welcher unterhalb des Gesichtes neben zwei Knopfnadeln, und wie diese ausnahmsweise en relief, eine äusserst rohe Menschenfigur erscheint, die eine (eingeritzte) Thierfigur an der Leine führt. Hier ist also eine Gruppe gebildet, und dies leitet uns hinüber zu den freieren Zeichnungen auf anderen Gefässen derselben westpreussischen Gräberschichte. Es ist nicht unmöglich, dass die Nachbildung einzelner Anhängselfiguren auf Gesichtsurnen (vgl. z. B. Taf. XVII, Fig. 9) dahin geführt hat, auch nicht mit Gesichtszügen ausgestattete Urnen mit Bildwerk zu verzieren, wobei man nun freieren Spielraum hatte. Unter dem Hals einer kleinen Mützenurne aus der Umgebung von Danzig[2]) erscheinen nebeneinander vier zweigartige Gebilde (nach Conwentz Bäume, vielleicht eher herabhängende Perlenschnüre), dann eine Thierfigur, deren Kopf aus vier Punkten gebildet ist, eine Figur, in der wir nach Analogie mehrerer Gesichtsurnen (Berendt, Taf. IX, Fig. 52) eine Nadel sehen dürfen, und endlich eine Pincette. Hier ist also, obwohl das Gesicht und selbst der Halsring fehlt, die Bedeutung der Urne als geschmückte Frauengestalt noch festgehalten. Conwentz deutet diese Zeichen ganz anders (er sieht darin einen Wald, ein Jagdthier, eine Wurfkugel sammt Flugbahn und eine Schleuder).

Andere Urnen zeigen in der That freiere Zeichnungen, an welchen die Phantasie der Arbeiter betheiligt scheint. So finden wir Reiter (Conwentz, Taf. III, Fig. 7), ein Thier (Pferd oder Hund), darüber ein Paar von Speeren (l. c., Fig. 1; vgl. Fig. 9, dann Taf. IV, Fig. 1 u. 4), dann wieder (l. c., Taf. III, Fig. 10, hier Taf. XVII, Fig. 10) eine Hand, die ein Thier an der Leine führt, dahinter zwei Speere (nach l. c., S. 207), davor ein Wagen. Vor dem Reiter erscheint ein Paar etwas kleiner gezeichneter Thiere, Taf. IV, Fig. 1 und 4 (letzteres Stück hier Taf. XVII, Fig. 8). Man könnte an Jagddarstellungen denken. Da aber auf der erstgenannten Urne diese beiden Thiere

[1]) Conwentz, Taf. IV, Fig. 2.
[2]) L. c., Taf. III, Fig. 5, 6.

ebenfalls nach rückwärts leer ausgehende kurze Zügel haben, ist damit wohl eher ein Mehrbesitz an Thieren, der dem Verstorbenen zugeschrieben wird, ausgedrückt. Endlich finden sich auf diesen Urnen ziemlich häufig, zum Theil neben den vorigen Bildern, Wagen dargestellt.[1] Es sind stets vierrädrige Zwiegespanne, die Zugthiere und die Räderpaare übereinander gezeichnet, davor oder dahinter einmal ein Reiter mit Reitstock, einmal ein lediges Pferd mit Zügel und Hand. Der Wagen ist leer, wird von einem die Pferde führenden Manne geleitet oder trägt seinen Eigner, der einmal wieder die typischen zwei Speere und vielleicht noch Bogen und Pfeil mit sich führt. Zügel, Deichsel und Verbindungsriemen zwischen den Pferdeköpfen sind meist gezeichnet. Mit vollen Strichen wechseln hie und da punktirte Linien. Der Rumpf der Thiere bildet zuweilen eine Fläche. Die Füsse der Thiere und Menschen sind entweder gar nicht oder durch Gäbelchen, Klümpchen, Häkchen flüchtig angedeutet. Nie fehlt den Thieren der Schwanz, nur einmal die Ohren. An der grösseren Thierfigur von Hoch-Kelpin[2]) bildete der Zeichner zwei Ohren, statt aber darunter den Kopf anzusetzen, zeichnete er darüber nochmals zwei Ohren. Die Köpfe der Menschenfiguren sind ebenso oft kleine Kreise als blosse Striche, die etwas von der Rumpflinie abweichen.

Im nächsten Abschnitt werden wir stilistisch nahe verwandte Zeichnungen auf Oedenburger Thongefässen derselben Periode kennen lernen. Es ist nicht nöthig, nach einem Zusammenhang der beiden räumlich doch so weit von einander getrennten Kunstübungen zu suchen; denn dieser Stil ist so urwüchsig, dass man nur die Veranlassung zu seiner Anwendung zu suchen braucht, ohne ihn von weiterher abzuleiten. Jene Veranlassung dürfte aber in der Nachbildung des wirklichen Körperschmuckes gelegen haben, den wir auf Gesichtsurnen so häufig dargestellt sehen, so dass wir hier wieder die Plastik als eine vorausgehende Kunst erkennen, welche gleichsam der figuralen Zeichnung den Boden bereitet und die Bedingungen für ihr erstes Auftreten schafft. Jener Körperschmuck ist zum Theil in natura an den Urnen befestigt, zum Theil in Kratzlinien auf denselben dargestellt. War man einmal so weit, sich die Beigaben zu ersparen, sie blos darzustellen, statt wirklich ins Grab zu legen, so kostete es wenig, auch Anderes in dieser Weise auf der Urne nachzubilden und damit dem Verstorbenen oder der Todesgöttin als Opfergabe zu weihen: ein Paar Speere, ein Pferd, einen bespannten Wagen, kurz was zum ritterlichen oder häuslichen Besitz des Todten gehören mochte. So konnte es schliesslich zur Darstellung ganzer Scenen und Figurenreihen auf den Graburnen kommen, wie sie uns in den Hügelgräbern von Oedenburg thatsächlich erhalten sind. Wir werden noch sehen, wie und warum die Zeichnungen auf den Oedenburger Vasen theils in diesem roh naturalistischen Stile, theils in einer streng schematischen Manier gehalten sind, welche auf ganz anderen Stilprincipien beruht.

An der österreichisch-ungarischen Grenze bei Oedenburg findet sich aber nicht nur theilweise ganz ähnliche Urnenzeichnung wie in Westpreussen, sondern

[1]) L. c., Taf. III, Fig. 10; Taf. IV, Fig. 2—4. [2]) L. c., Taf. IV, Fig. 1.

auch die Darstellung des Gefässes als menschliche Figur. In einer aufs Engste an die Tumuli von Gemeinlebarn und Oedenburg sich anschliessenden kleinen Hügelnekropole bei Marz im Oedenburger Comitat[1]) ist eine ebenfalls schwarz auf Roth bemalte Halsurne gefunden, von deren Schultern zwei Menschenarme mit flach nach oben gekehrten Handtellern emporstehen.[2]) Auf der Bauchmitte des Gefässes befindet sich eine Figur aus drei concentrischen Rhomben, daneben und darüber andere sehr eigenthümliche „Ornamente". Hier ist nicht nur die Menschenbedeutung der Sacralvase und, wie es scheint, das weibliche Geschlecht derselben ausgedrückt, sondern die Stellung der Arme und Handflächen lässt auch kaum einen Zweifel darüber bestehen, dass die Idee einer Figur zu Grunde liegt, die etwas auf ihrem Haupte trägt. Statt einer gefässtragenden weiblichen Figur, wie sie wiederholt an der grossen Halsurne von Gemeinlebarn erscheinen, ist hier das Gefäss selbst gesetzt, aber mit Armen und einer Haltung derselben, welche die Bedeutung des Stückes wenigstens noch durchblicken lässt.

Dieses Gefäss zeigt allerdings keine Aehnlichkeit mit den norddeutschen Gesichtsurnen. Andererseits steht es, ebenso wie die letzteren, ausser allem Zusammenhang mit den Gesichtsurnen der ungarischen Bronzezeit. Eine flüchtige Betrachtung der letzteren wird dies darthun. Ganz seltsam und nach den ungenügenden Abbildungen[3]) kaum zu beurtheilen sind zwei Thongefässe aus Tordos im Marosthale Siebenbürgens. Beide sind Deckelgefässe und bei dem einen das Gesicht oberhalb eines schraffirten doppelten Dreiecksbandes auf dem Deckel, bei dem anderen zwei Augen unterhalb des Deckels angebracht. Bei einigen anderen Stücken[4]) befindet sich die etwas zweifelhafte Gesichtsnachbildung auf dem Bauche hochhalsiger Gefässe und ist aus einer Buckelornamentik hervorgegangen oder mit Hilfe einer solchen ausgeführt. Vier von concentrischen Halbkreisen umzogene Buckel zieren das Gefäss in der Höhe des grössten Umfanges. In den oberen Ecken zwischen diesen Buckeln stehen „Augen" aus kleinen Kreisen mit Centralpunkten. Dabei entsteht Aehnlichkeit mit einem menschlichen Gesicht, indem der Buckel als Nase, die kleinen Kreise als Augen erscheinen. So muss es auch den Verfertigern dieser Gefässe vorgekommen sein, denn an einem Stück[5]) ist dem Buckel die Form einer aufgestülpten Nase gegeben und auch der Mund in Gestalt einer aufgeworfenen Unterlippe hinzugefügt. Die Rückseite dieses Gefässes zeigt das Grundmotiv ohne diese Ausgestaltung.

Gefässe anderer Form sind aus Veszprim bekannt.[6]) Die Gesichtsnachbildung ist ebenfalls zweifelhaft. Am deutlichsten scheint sie (l. c., Fig. 1) an einem bauchigen, unten mit sich kreuzenden Sparrenmustern verzierten Topfe, worauf Nase, Augen, Augenbrauen und Ohren zu erkennen sind. Nase

[1]) Mitth. prähist. Commission, Bd. I, S. 41 ff.

[2]) L. c., S. 42, Fig. 2 = Jahrb. Anthr. Vereines Graz II, 1879, Taf., Fig. 1.

[3]) Sofie v. Torma, „Ethnographische Analogien", Taf. V, Fig. 52, 54.

[4]) Aus dem Neograder und Szabolcser Comitat, Hampel, Bronzezeit, Taf. LXXIV, Fig. 2, 7, 8 (vgl. 3).

[5]) Aus Tardos im Comitat Szabolcs, l. c., Fig. 7[b].

[6]) Hampel, l. c., Taf. CLXXXIX.

und Augenbrauen bilden vertiefte Furchen, das Ende der ersteren (Mund?) und die Augen eingeritzte Kreise mit Centralpunkt. Die Ohren sind Lappen zum Anfassen des Topfes. Ueber der Nasenwurzel ist noch ein Sparrenmuster und oberhalb des ganzen Gesichtes ein Horizontalband mit Zickzackmuster angebracht. Bei den anderen, ähnlich verzierten Gefässen dieser Gruppe ist die bildliche Tendenz weniger deutlich; am kenntlichsten noch in l. c., Fig. 3, einem bauchigen Becher mit hohem Fuss.

b) Das Gefäss als Thierfigur.

Die Auffassung des Thongefässes als menschliche Gestalt ist, wenngleich nicht als universell zu belegen, dennoch in Raum und Zeit so weit verbreitet, dass man sie als einen der künstlerischen Primärgedanken der Menschheit bezeichnen kann. Ebenso steht es mit der Auffassung des Thongefässes als Thierfigur. Den primitiven Culturschichten entstammenden uralten Beispielen aus Aegypten,[1]) Troja[2]) und Europa lassen sich nicht minder zahlreiche aus der neuen Welt gegenüberstellen.

In der Periode, die wir jetzt ins Auge fassen, der ersten Eisenzeit Italiens, der Hallstattperiode Mitteleuropas, der jüngeren Bronzezeit des Nordens, absolut ausgedrückt in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends, sind es namentlich zwei Thiergestalten, welche — getrennt oder vereinigt — in der Gefässbildung häufig durchblicken oder zur emblematischen Gefässverzierung verwendet werden: das Rind und der Vogel.

Die häufige Verwendung der Rinderfigur und des Rinderkopfes in der ersten Eisenzeit wurde schon oben (S. 498 ff.) erörtert. Die Verbindung des Rinderkopfes mit dem Thongefäss ist uralt. Schon in den untersten Schichten von Hissarlik, aus denen auch ein gehörntes, vielleicht kuhköpfig gedachtes, elfenbeinernes Idol[3]) stammt, fand sich ein kuhköpfiger Gefässhenkel.[4]) Als Thongefässansatz erscheint die Rinderprotome frühzeitig in Cypern,[5]) sowie später ebenda[6]) und in Mykene.[7]) Sie ist als solche nicht selten in Hügelgräbern der Hallstattzeit im Savegebiet[8]) in Mittelsteiermark[9]) und an der Donau.[10]) Auch Bronzegefässhenkel sind häufig gehörnt oder noch deutlicher

[1]) Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte, S. 160, Fig. 481. Vogelförmiges bemaltes Thongefäss aus der Nekropole von Gebel el-Tarif.

[2]) Oben S. 177.

[3]) „Ilios", S. 297, Fig. 142.

[4]) L. c., S. 668, Fig. 1405.

[5]) Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel und Homer, Taf. CXLIX, Fig. 14, b, c.

[6]) Cesnola-Stern, Taf. LXXXVI, Fig. 3.

[7]) Perrot-Chipiez, VI, S. 822, Fig. 397.

[8]) St. Margarethen in Krain, Videm in Steiermark, Mitth. prähist. Commission I, S. 76, Anm. 1.

[9]) Wies, Mitth. Anthr. Gesellsch., Bd. XV, Taf. XII, Fig. 7 (hier Taf. XV, Fig. 17 der Kopf an dem Drillingsgefässe aus Oedenburg hier Taf. XV, Fig. 23 ist wahrscheinlich kein Rinds-, sondern ein Widderkopf).

[10]) Gemeinlebarn in Niederösterreich, Mitth. prähist. Comm. I., S. 66, Taf. III, Fig. 1, 2.

als Rinderköpfe gestaltet.[1]) Ein Bronzebecken aus Hallstatt[2]) hat als Handhabe eine ganze Kuh mit nachfolgendem Kalbe. Aus Veji hat Pigorini[3]) ein keramisches Analogon nachgewiesen, wonach speciell diese Form der Combination als italischer Typus erscheint. Aus derselben Zeit stammen italische und donauländische Thongefässe, welche ganz als Rinderfiguren gebildet sind.[4])

Neben der Rinderfigur ist es die Vogelgestalt, welche häufig zur Gefässbildung und Gefässverzierung verwendet wurde. Wie beide Gestalten in der Keramik des nördlichen Mitteleuropa parallel gehen, sieht man aus Undset's Zusammenstellungen. Er citirt[5]) „Gefässe in Gestalt eines Vogels oder eines Ochsen" aus Schlesien (S. 68), Posen (S. 81, 83, 85, 87, 110), der Lausitz (S. 185) und Brandenburg (S. 187, 188). Hier erscheinen jene hybriden Bildungen wie ein Thongefäss aus Zaborowo (Posen)[6]) in Gestalt eines Vogels mit Ochsenkopf. Der Leib ist eiförmig, oben durch einen cylindrischen Einguss zugänglich, dem unten ein cylindrischer Fuss entspricht. Das rückwärtige Ende fehlt und bildete vielleicht einen Vogelschwanz, das vordere ist eine Rinderprotome. Das Gefäss besteht aus demselben gelbrothen Thon wie die grösseren Urnen dieses Gräberfeldes und ist sicherlich eine locale Nachahmung der ochsenköpfigen oder gehörnten Vögel, welche als Wagenfiguren in Italien und Bosnien erscheinen. Ein solcher Vogelwagen aus Thon wurde auch in der ältesten Gräberschichte von Este gefunden,[7]) und ein gehörnter Vogel aus Thon stammt aus Bodenseepfahlbauten;[8]) doch kommen solche Thongebilde noch in Certosagräbern bei Bologna vor.[9])

Vögelchen finden sich als plastische Thongefässverzierung schon auf alten cyprischen Schalen,[10]) dann ebenso mit Näpfchen abwechselnd auf dem Rande einer Schüssel aus Oedenburg,[11]) als Knauf und Randschmuck an einem schwarzen Eimerdeckel aus Pillichsdorf,[12]) aus Bronze eingezapft am Rande einer grossen Urne von Gemeinlebarn.[13]) Alle diese mitteleuropäischen Beispiele stammen aus

[1]) Sacken, Hallstatt, Taf. XXIII, Fig. 2, 3.

[2]) L. c., Taf. XXIII, Fig. 6, oben S. 501, Fig. 164.

[3]) Bull. pal. Ital. XVIII, S. 236f., Fig. 1.

[4]) Corneto: Not. d. Scavi 1882, Taf. XIIIbis, Fig. 1, mit zwei menschlichen Figuren als plastischem Aufsatz; Bologna-Benacci: Zannoni, Certosa, Taf. XXXV, Fig. 12; Taf. CXLVIII, Fig. 15. mit Reiterfigur als plastischem Aufsatz; Rabensburg in Niederösterreich: Much, „Atlas", Taf. LXX, Fig. 5. Ein thiergestaltiges kleines Thongefäss aus dem Flachgräberfelde von Hadersdorf am Kamp in Niederösterreich (abgebildet in meiner „Urgeschichte des Menschen", S. 597, Fig. 253) gehört schon der vorhallstättischen Eisenzeit des Donaugebietes, etwa der Zeit der Benaccigräber bei Bologna an.

[5]) Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa.

[6]) Zeitschr. für Ethnol. V, Verhandl., S. 99, Taf. XIII, Fig. 1.

[7]) Not. d. Scavi 1882, Taf. III, Fig. 1. [8]) Archiv für Anthr. XXIII, S. 182, Fig. 3.

[9]) Zannoni, Certosa, Taf. XXXV, Fig. 42.

[10]) Ohnefalsch-Richter, Kypros etc., Taf. CXLIX, Fig. 15, c u. 6.

[11]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, Sitzungsber., S. 75, Fig 15, hier Taf. XVI, Fig. 3.

[12]) Mitth. Anthr. Gesellsch Wien IX, Taf III, Fig. 2, 3; vgl. Undset. Zeitschr. für Ethnol. 1890, S. 136, Anm. 1.

[13]) Mitth. prähist. Commission I. S. 60, Fig. 39 (hier Taf XIX, Fig. 13); vgl. die Bronzegefässe Sacken, Hallstatt, Taf. XXII, Fig. 3; Taf. XXIV, Fig. 4.

hallstättischen Hügelgräbern einer bestimmten älteren Periode (circa 600 bis 500 v. Chr.).

c) Vollfiguren.

Ueberblickt man die erhaltenen Arbeiten der vorclassischen Plastik Europas, so erscheint bei Berücksichtigung des Materials vor Allem die geringe Zahl kleiner Thonbildwerke gegenüber der Menge verwandter Bronzen auffallend. Bringt man von der ersteren überdies jene Stücke in Abzug, welche der neolithischen und Bronzezeit angehören, sowie einige Reihen von Thonstatuetten der frühesten Eisenzeit Griechenlands und Italiens, so bleibt für eine Aufzählung unter den Ueberresten des Hallstätter Culturkreises an keramischen Werken nur sehr wenig zurück. Man darf daraus schliessen, dass es in dieser Zeit vielmehr die Bronzegussstätten als die Töpferwerkstätten waren, in welchen der Bedarf an kleinen figürlichen Bildnereien gedeckt wurde. Das Wenige, was uns erhalten ist, erscheint dann umsomehr als Nachahmung bronzener Originale oder höchstens als schwaches Fortleben einer in der neolithischen und Bronzezeit an manchen Orten geübten Thonplastik.

Wenn die mitteleuropäischen Thonfiguren der ersten Eisenzeit Bronzenachahmungen sind, ist in Griechenland nach dem Zeugniss der Funde von Mykene, Olympia u. s. w. das Umgekehrte der Fall gewesen. Hier geht die Thonbildnerei mit Massen schematischer Arbeiten voran; erst später werden dieselben und andere Typen in Metallguss und anderen Metalltechniken ausgeführt, und die Bronze beginnt den Thon zu verdrängen. Dieser reguläre Fortschritt ist im übrigen Europa nicht zu beobachten. Dieses wurde vielmehr durch auswärtigen Einfluss direct mit der Bronzebildnerei bekannt. Auf die schwach vertretene keramische Vorstufe der älteren Zeit lassen sich die Bronzen der Hallstattperiode nicht zurückführen.

Die dem Beginne der Eisenzeit angehörigen Thonfiguren aus den Heiligthümern Olympias und den Gräbern von Alba Longa sind schon oben (die ersteren S. 394, die letzteren S. 509) behandelt worden. Auch wurden bereits einzelne Thonbildwerke aus Lavatojo und Novilara (S. 423) genannt, in welchen wir die nackte Frauenfigur eines östlichen Culturkreises — beide Male in schmückender Verbindung mit einem Thongefässe — wiederfanden. Die Verzierung der Thongefässe mit Vollfiguren als Henkel, Henkelaufsätze u. dgl. ist häufiger als die Bildung freier Rundfiguren aus Thon, wie sie in der neolithischen und Bronzezeit vorherrschend angetroffen werden. Die Bronzeplastik erscheint so in Abhängigkeit von grösseren tektonischen Gebilden aus diesem Stoff, wie ja auch die Bronzefiguren dieser Zeit entweder irgendwo aufsitzen (auf einem Dreifuss, Candelaber, Wagen, einer Platte, Fibel oder einem sonstigen Geräth) oder als Anhängsel an irgend einen Schmuckgegenstand befestigt sind.

Als plastischer Schmuck auf dem Rande oder Henkel von Thongefässen der Villanovaperiode Italiens (Zeit der „tombe a pozzo“) erscheinen Thierköpfe, Pferde, gehörnte Thiere, Männchen, einmal ein ganzes Gespann mit Wagenlenker. Aus Corneto stammt ein Drillingsgefäss mit menschlicher Figur als

Henkel. Diese steht mit gespreizten Beinen auf den Schultern zweier der gekuppelten Gefässe und stützt sich mit den Händen auf die Ränder derselben, ähnlich der Figur auf der dreimündigen Henkelkanne von Novilara. Ein suppentopfförmiges Gefäss aus Corneto hat zwei stilisirte Pferdeköpfe als Henkel. Auf dem Deckel steht ein Pferdefigürchen als Knauf und vor und hinter demselben je ein Männchen mit gespreizten Beinen und in die Hüften gestützten Armen. Ein drittes Gefäss aus derselben Nekropole[1]) hat die Form eines kuhköpfigen Vogels und auf dem Rücken einen bügelförmigen Henkel, auf den sich zwei mit gespreizten Beinen einander gegenüberstehende Männchen mit den vorgestreckten Händen stützen. Eine frei gebildete thönerne Thierfigur aus denselben Gräbern (l. c., Taf. XIII, Fig. 13) ist so undeutlich, dass die Bestimmung zwischen einem Pferd und einem Schwein schwanken kann. Thönerne Vögelchen sind in Gräbern, welche dem Ende des VII. Jahrhunderts angehören, zu Vulci (drei Stück) und Vetulonia (zwei Stück) gefunden worden. Ein Urnendeckel aus Chiusi hat zwei sich umarmende Männchen als Knauf.

Man hat diese Arbeiten kindlich und naiv unförmlich gefunden. In der That sind sie äusserst roh; man kann sie aber doch nicht als ganz ursprüngliche Kunstäusserungen betrachten, da sie offenbar in Nachbildung gegossener Metallobjecte entstanden sind. In den Thongefässen der Villanovastufe sind frühzeitig Metallvasen nachgeahmt worden. Am sichersten ist die Metallnachahmung bei den in Mittelitalien vorkommenden thönernen Helmen, welche als Urnendeckel in Gräbern verwendet wurden. Aber auch in der Gefässbildnerei gibt sie sich oft deutlich zu erkennen, z. B. wenn an einer Fussschale der Benaccigräber bei Bologna thönerne Kettchen in die Oesen der Gefässwand eingehängt sind. Dass wir die Bronzeoriginale nicht immer besitzen, welche in diesen Thongebilden nachgeahmt sind, darf uns nicht Wunder nehmen. Ist doch das Bronzebecken mit der Kuh als Henkel, welches einer in Veji gefundenen kleinen und rohen Thonreplik entspricht, auf dem Hallstätter Salzberg in Oberösterreich ausgegraben worden.

Aus Este, wo auch ein thönerner Vogelwagen und ein Thongefäss in Form eines menschlichen Fusses[2]) gefunden wurde, stammen thönerne Reiterfigürchen,[3]) welche sachlich mit den Reiterfibeln dieses Fundortes und der Umgebung von Bologna, sowie mit den anderen oben (S. 483 ff.) betrachteten bronzenen Reiterfigürchen Italiens und des Hallstätter Culturkreises zusammenzustellen sind. Hier findet sich also, wie an einigen anderen Punkten Ober-, Ost- und Mittelitaliens, auch etwas Thonplastik; aber zu einer Bedeutung, wie sie die Votive aus dem Fondo Baratela für die verschiedenen Arten der Bronzetechnik bezeugen,[4]) hat sie es an diesem Orte nicht gebracht.

So ist denn auch aus dem mit Venetien ziemlich eng verbundenen Istrien nichts anzuführen als eine rohe menschliche Statuette des hallstättischen Gräber-

[1]) Not. d. Scavi 1882, Taf. XIII bis, Fig. 1.

[2]) Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 5. Ein solches Gefäss stammt auch aus einem der Tumuli bei Philippopel.

[3]) L. c., Taf. V, Fig. 63.

[4]) Not. d. Scavi 1888, Taf. I–XII.

feldes an der Pizzughi bei Parenzo.[1]) Sie ist weiblich und sitzend gedacht mit horizontal weggestreckten Armstümpfen und spitz zulaufendem Kopfe. Ich habe wiederholt[2]) auf die Vorliebe für plastische Thongefässverzierung hingewiesen, welche im Südosten des hallstättischen Culturkreises herrschte; allein die erhaltenen figuralen und ornamentalen Ueberreste dieser Decoration verrathen deutlich, dass dieselbe auf die Nachahmung gegossener (bei Rundfiguren) oder getriebener (bei Reliefs) Bronzearbeit zurückgeht.

Aus Ungarn sind Lengyel, Pilin und Oedenburg als Fundorte plastischer Thongebilde anzuführen. Die Mondfiguren von Lengyel, Oedenburg und dem nahverwandten Fischau in Niederösterreich wurden schon oben (S. 504 f.) behandelt. Lengyel lieferte noch das Bein einer menschlichen Sitzfigur,[3]) eine Vogelfigur[4]) und einen Gefässhenkel in Gestalt eines Rindes.[5]) Auf der Seitenfläche des letzteren ist ein durch Verdoppelung der peripherischen Schenkel und durch Punkte bereichertes Hakenkreuz eingeritzt.

In Gräbern bei Pilin, Neograder Comitat, fanden sich nicht wenige kleine Thonfigürchen, welche verschiedene Thiere (Vogel, Schwein, Widder?), ein menschliches Bein und durchbohrte Beile darstellen (vgl. Taf. XV, Fig. 10—16.[6])

Die Gräber von Pilin enthalten Leichenbrand, der frei oder in Urnen mit Beigefässen, zuweilen auch in Steinkisten oder Steinsetzungen bestattet ist. Aus diesen Gräbern stammen auch viele kleine, 3—9 Cm. lange Miniaturbronzen, Nachbildungen von Schwertern, Dolchen, Palstäben, Hohlcelten, Sicheln, Messern, Spiralringen (Typen der ungarischen Bronzezeit), ferner zahlreiche Thonstempel, die wohl nicht zur Urnenverzierung, sondern vielleicht als „Pintaderas“ zur Körperbemalung dienten.

Die an der Basis dieser petschaftförmigen Thonkörper en relief angebrachten Ornamente stimmen zum Theil auffällig mit den typischen Ziermotiven der Villanovastufe Italiens überein. Wir finden da das Hakenkreuz (einmal oder viermal in quadratischem Felde), das rhombische „Fenster“, die einfache S-förmige und die aus zwei gekreuzten S-Figuren gebildete zweifache Doppelspirale, Scheiben aus concentrischem Kreise und Reihen von Kreisen mit Centralpunkten, dann aber auch Anderes, wie Vierblätter, Blumensterne, Rosetten, welche an die Scheibenfibeln der spätrömischen Zeit erinnern, Doppelaugen. Virchow fand sich[7]) dabei an gewisse Terracottasiegel von Troja gemahnt und findet das Auftreten solcher Stempel in den Gräbern von Pilin „um so ungewöhnlicher, als man hätte erwarten sollen, in demselben Gräberfeld auch die Producte der Stempelung in der Ornamentirung der Geräthe oder sonstwie

[1]) Atti e mem. Soc. Istr. V, Taf. IX, Fig. 8; hier Taf. XV, Fig. 20—22 nach meinen eigenen Zeichnungen.

[2]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, 1891, S. 156 und XXIV, 1894, S. 174 f., dann Mitth. prähist. Commission I, S. 108.

[3]) Wosinsky, Schanzwerk, Taf. XXXI, Fig. 239.

[4]) L. c., Taf. XXXIV, Fig. 259.

[5]) L. c., Fig. 266.

[6]) Hampel, Bronzezeit, Taf. LXXI.

[7]) Zeitschr. für Ethnol. VIII, Verhandl., S. 245.

zu finden". Aber auch die Idee, dass diese Stücke dazu gedient hätten, Farben auf irgend etwas aufzuprägen, erklärt Virchow für blosse Vermuthung, da Farbenüberreste an den Stempeln nicht zu sehen sind. Bastian machte jedoch auf die Aehnlichkeit derselben mit altmexicanischen Thonstempeln aufmerksam, und es ist ja möglich, dass die in Pilin vergrabenen Stempel sämmtlich als neue Fabrikate in die Gräber gelegt worden sind.

All das gehört dem Ende der ungarischen Bronzezeit an, ist also von gleichem Alter wie die hallstättischen Funde der westlichen Nachbargegenden. In verwandten Urnenfeldern Ungarns sind auch neben der Bronze mehr oder minder zahlreiche Eisensachen gefunden worden.

Nicht viel ergiebiger zeigten sich die westlich an Ungarn grenzenden österreichischen Länder Krain, Steiermark, Niederösterreich. Die Tumuli von Podsemel in Unterkrain lieferten thönerne Pferdefiguren, wovon eines auf Rädern gestanden haben soll,[1]) die Tumuli von der Wies eine thönerne Vogelfigur.[2]) Am reichsten an Thonfiguren war einer der wenigen Tumuli von Gemeinlebarn im Tullnerfelde Niederösterreichs, welche dieselbe Stufe der Hallstattperiode vertreten wie die Grabhügel von der Wies in Steiermark, von Marz und Oedenburg in Ungarn, Fischau, Pillichsdorf, Zegersdorf u. s. w. in Niederösterreich.

Die Grabhügelfunde von Gemeinlebarn (vgl. Taf. XIX) sind von J. Szombathy sehr sorgfältig beschrieben.[3]) Es waren nur drei Tumuli vorhanden, von welchen zwei kleinere hier nicht weiter in Betracht kommen. Der dritte, weitaus grösste und reichste enthielt eine viereckige Grabkammer aus eichenen Bohlen, deren Decke durch anderthalb Meter hohe Eichenholzpfeiler in der Mitte gestützt war. Ein langes, typisch althallstättisches Eisenschwert zur Rechten des nicht erhaltenen Leichnams bezeugte ein Kriegergrab; zu Häupten und zu Füssen des Todten stand je ein Gefäss, zur Linken lagen einige Schmucksachen und Geräthe. Im übrigen Raume standen noch 24 Thongefässe, zunächst links neben dem Leichnam vier grosse rothe, bombenförmige Vasen mit schwarzen Malereien und zwei Rinderköpfen als hohen plastischen Ansätzen (vgl. Taf. XIX, Fig. 12 und 14). In der Südwestecke der Kammer waren viele Schalen und Näpfchen niedergestellt, in der Nordwestecke stand auf einer besonderen Holzstufe oder auf Stellbrettern eine Gruppe grosser rother oder schwarzer Gefässe, deren Scherben mit den Bruchstücken zahlreicher kleiner Thonfiguren und Bronzevögelchen vermengt waren. Die letzteren, 30 an der Zahl, waren mit Ausnahme eines einzigen grösseren 2·2 Cm. lang, „voll gegossen und sauber zugefeilt; am Kopfe tragen sie zwei Hörnchen, das Auge ist durchbrochen, an der Stelle der Beine ist ein 8 Mm. langer Stift zum Aufstecken angebracht". Diese Vögelchen (vgl. S. 492, Fig. 157, 158) sind wahrscheinlich nicht am Ort oder in der Nähe erzeugt, sondern aus irgend einer Fabriksstätte importirt. Ganz ähnliche Stücke finden sich in der Fonderia San Francesco zu Bologna; auch denkt

[1]) Nach Karl Deschmann's photographischen Abbildungen aus der Antikensammlung des Laibacher Museums.

[2]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XV, Taf. VI, Fig. 31, hier Taf. XV, Fig. 18.

[3]) Mitth. prähist. Commission I, S. 49 ff., Taf. II, III.

man dabei an den Depotfund von Svijan in Böhmen. Hier aber waren diese Figürchen zum Schmuck keramischer Arbeiten verwendet. Die Stifte passen genau in die Löcher auf den horizontalen Rändern dreier grosser rother Urnen jener Gefässgruppe. In Abständen von 2 zu 2 Centimetern standen sie da nach aussen gewendet rings um den Mundsaum der Vasen und bildeten, wie Szombathy bemerkt, einen Schmuck, wie ihn die Ränder einiger flachen Bronzeschüsseln von Hallstatt zeigen.

Aehnlich waren die Thonfiguren verwendet. Sie stellen Menschen und verschiedene Thiere dar, sind theils schwarz, theils roth mit schwarzer Bemalung und waren mittelst eines schwarzen, beim Erhitzen wohlriechenden Harzes an schrägen Thongefässflächen aufgeklebt, beziehungsweise eingepresst. Von 17 menschlichen Figuren, deren Reste erhalten sind, waren 3 schwarz, 14 roth und 4 der letzteren als Reiter gebildet. Ein einziges rothes Standfigürchen ist ganz erhalten und zeigt eine Frau in kurzem, unten weit abstehendem Gewande mit einer quadratischen Tafel auf dem Kopf. Sie ist 11 Cm. hoch, flach gebildet und hält die Rechte über der Brust; die Linke ist zum Kopf erhoben. Zwei schwarze Querbänder laufen über die Brust und den unteren Saum des Gewandes. Unter dem letzteren ist wohl nur zu mehrerer Deutlichkeit der Beginn der Beine mit der Bezeichnung des Geschlechtes sichtbar. Auf unmässig langem Halse sitzt das Antlitz, in welchem Szombathy ein Vogelgesicht erkennt, obwohl ein solches kaum beabsichtigt war. Die übrigen Köpfe (s. Taf. XIX, Fig. 6—10) sind mehr oder minder menschenähnlich, die Hälse meist übertrieben lang, zuweilen mit einem aus mehreren Rillen oder einer Reihe rundlicher Eindrücke bestehenden Halsschmuck ausgestattet. Sieben Stück sind durch angesetzte Brüstchen als weiblich bezeichnet; das Gewand ist stets durch zwei oberhalb der Trennung der Beine seitlich abstehende Zipfel angedeutet (s. Taf. XIX, Fig. 6 u. 11). Sämmtliche Standfigürchen waren nach vorne gewendet und mit dem Rücken der Gefässwandung zugekehrt. Eines derselben trug, wie erwähnt, auf dem Kopfe eine Thontafel, worauf vielleicht noch irgend ein Gegenstand stand; zwei andere trugen an derselben Stelle mit Harz angeklebte Miniatur-Thongefässe, und zwar eine roth und schwarz gebänderte Reifenciste und eine mit ebensolchen, aber schrägen Bändern gezierte Bombenurne.

Die Reiter- und Thierfiguren standen seitwärts gewendet. Die ersteren hatten Rundschilde von 3·5—5 Cm. Durchmesser, wovon eines roth und mit Harz angeklebt, die übrigen schwarz und mit Randlöchern zum Anhängen ausgestattet waren. Dieses Detail erinnert an die Reiterfiguren des Bronzewagens von Strettweg. An Pferden und anderen Thierfiguren sind zusammen zwölf Stück constatirt worden, die meisten schwarz, nûr vier roth, mit schwarzer Bemalung. Die Pferdchen (l. c., Fig. 1, 2, 5) sind von ungleicher Grösse, und nicht alle scheinen Reiter getragen zu haben. In der gehörnten Thiergestalt Fig. 3 erkennt Szombathy einen Hirsch; dies wäre eine weitere Analogie zu dem Bronzewagen von Strettweg.

Nach Szombathy's auf genauer Beobachtung mehrfacher Einzelheiten beruhender Reconstruction (Fig. 13) standen die Thonfigürchen in Reihen auf

den Uebergangsstellen zwischen Bauch und Hals der hochhalsigen rothen und schwarzen Urnen, und vermuthlich waren die rothen Gefässe mit rothen, theilweise schwarz bemalten, die schwarzen Gefässe mit schwarzen Figuren verziert.

Es ist sehr schade, dass wir die einstige Anordnung dieser Figuren auf den einzelnen Thongefässen nicht mehr kennen. Lässt man die oben bemerkten Analogien mit dem Strettweger Bronzewagen gelten, so könnte man auch hier in den gefässtragenden Frauenfiguren Darstellungen einer weiblichen, durch das Gefäss charakterisirten Gottheit erblicken, zu deren Begleitung Reiter gehörten. Sogar ein Hirschopfer wäre denkbar.

Ein grosses rothes Bombengefäss von Gemeinlebarn[1]) trägt neben dem Rande vier napfförmige Aufsätze. Ein Tumulus derselben Zeit in Niederösterreich nördlich der Donau lieferte eine schwarze Halsurne,[2]) deren Hals mit einer Doppelreihe von Miniaturumen besetzt ist. Diese Nebenbildungen von Sacralgefässen scheinen attributive Bedeutung zu haben und nicht blossen Spielereien der Töpfer ihren Ursprung zu verdanken. Hieher gehören auch die Näpfchen (und Vögelchen) auf dem Rande einer Oedenburger Schüssel (Taf. XVI, Fig. 3), ferner die Gefässdoppelbildungen, wovon ein hervorragendes Exemplar in einem Tumulus von Langenlebarn in Niederösterreich gefunden wurde.[3])

[1]) L. c., Taf. II, Fig. 9.
[2]) Much, „Atlas", Taf. LXX, Fig. 5.
[3]) Mitth. prähist. Commission I, S. 80, Fig. 1; vgl. ebenda S. 89, Fig. 17ff.

Sechstes Buch.

Die Zeichnung der ersten Eisenzeit.

(Einleitung. 1. Das reine Ornament. 2. Die figurale Zeichnung.)

Einleitung.

(Der Südosten. Griechen und Phöniker.)

In Griechenland finden sich während der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrtausends drei theils aufeinanderfolgende, theils nebeneinander herrschende und sich gegenseitig beeinflussende Richtungen des Zeichenstils. Es sind dies: das Nachleben des mykenischen Stils, der geometrische Stil und die jüngeren orientalisirenden Stilarten. Diese drei Stilrichtungen sind in Folge des Seehandels der Völker am östlichen Mittelmeere auch ausserhalb Griechenlands während der ersten Eisenzeit (circa 1000—400) vertreten. Mykenisirende Zeichnung findet sich in Transkaukasien und Italien, also in weit entlegenen Gebieten, die aber die Schiffahrt den Anwohnern des ägäischen Meeres näher brachte. Dieselben Verbindungen brachten neues Leben in den kümmerlich vegetirenden geometrischen Stil der Bewohner des Westens und des Nordens. Ganz zuletzt finden sich in diesem Zeitraume auch Arbeiten der Barbaren im orientalisirend-griechischen Stil.

Das Nachleben des mykenischen Stils in der ersten Eisenzeit Griechenlands zeigen am auffälligsten ostgriechische Arbeiten wie die rhodischen Pithoi,[1] grobe grosse Gebrauchsgefässe conservativen Stils, deren in den Thon gepresste figurale und ornamentale Reliefs Milchhöfer[2]) zutreffend einerseits mit den mykenischen Grabstelen, andererseits mit den ebenfalls gepressten Reliefs rother und schwarzer italischer Thongefässe in Zusammenhang gebracht hat. Der Gebrauch dieser Thonwaare reicht im Osten vom Ausgange des mykenischen Zeitalters bis um die Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr., während die verwandten italischen Arbeiten dem Ende dieses Zeitraumes angehören. Die Nekropole von Kameiros ist nicht der einzige Ort, wo diese keramische Classe im Osten vertreten ist; technisch und stilistisch analoge Beispiele derselben sind

[1]) Salzmann, Nécropole de Camirus, Taf. XXV—XXVII.

[2]) Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 74 ff., Fig. 47—49.

zusammen mit bemalten „mykenischen“ Vasen in Kreta[1]) und auf dem kleinasiatischen Festland gefunden worden. Auf Grund jenes auch von ihm erkannten Zusammenhanges hat Loeschcke[2]) die roththonigen italischen Reliefvasen als Abkömmlinge einer ostmittelländischen Gattung zur Reconstruction des hesiodischen Heraklesschildes verwendet. Er dachte an getriebene Metallarbeit, deren Nachahmung einerseits die rhodischen, andererseits die italischen Reliefvasen ins Leben gerufen habe. Milchhöfer (l. c., S. 158) findet es zwar auffallend, dass sich bisher keine Spur getriebener griechischer Metallgefässe fand, die man als unmittelbare Vorbilder jener Thonwaare betrachten dürfe. Allein, da die erhaltenen Stücke der letzteren aus Gräbern stammen, ist die Annahme zulässig, dass man sich zum Ersatz der kostbaren Bronzeoriginale regelmässig keramischer Nachbildungen bediente. Für Metallwaare spricht die Uebertragung durch den Seehandel. Indess mag die italische Red-ware zum Theil aus Griechenland importirt, zum Theil von Italikern nachgebildet worden sein. Welche krausen Wege in Raum, Zeit und Material die Kunsttradition eingeschlagen, lehren die mykenisirenden Grabstelen von Novilara, an welchen Spiralmuster, ähnlich denen der rhodischen Pithoi und der mykenischen Grabstelen, wieder in Stein ausgeführt sind, ohne dass man doch an die Nachbildung steinerner Originale denken dürfte. Indessen muss es ja nicht gerade ausschliesslich die Metallarbeit gewesen sein, in welcher der mykenisirende Stil vorbildlich fortlebte, sowie es nicht ausschliesslich die Thonreliefarbeit war, welche die Typen dieses Stils in localen Nachbildungen ausprägte. Mit Recht hat jedoch Milchhöfer hervorgehoben, dass unter den technischen Principien dieser Zeit die Kunst des Formenschneidens, Pressens und Treibens eine hervorragende Rolle spielt. Das ist eine combinirte Anwendung der „forza di levare“ und der „via di porre“, wie sie in Europa zuerst das mykenische Zeitalter gesehen hat. Zu den Typen dieser Kunst rechnet Milchhöfer die schon in mykenischen Gemmen erscheinenden Thierfiguren, Thiergruppen und Mischgestalten (unter den letzteren namentlich die Chimära, ferner Greif und Sphinx, einen fischschwänzigen Mann; neu sind die Kentauren), dann von Vorgängen aus dem Menschenleben: Wagenfahrten, Jagd- und Kampfscenen, wie sie ebenfalls schon im mykenischen Bilderkreise vorkommen. Gleichen conservativen Charakter zeigt die Ornamentik[3]) auch in der italischen Red-ware und theilweise sogar noch in der schwarzen Buccherokeramik.

[1]) Milchhöfer, l. c., S. 73. Zusammengestellt wurden diese alterthümlichen gepressten Thonreliefs aus Griechenland von E. Pottier, Bull. corr. hell. XII, 1888, S. 491—509. Seither sind fast alljährlich wieder neue hinzugekommen; zuletzt hat Dümmler solche aus Datscha an der karischen Küste bekanntgemacht, Athen. Mitth. XXI, 1896, S. 229 ff. und Taf. VI.

[2]) Archäol. Zeitung 1881, S. 44 ff.

[3]) Vgl. z. B. die Reliefspiralreihen der rhodischen Pithoi mit den getriebenen Spiralreihen der Goldkanne aus dem vierten Schachtgrabe, Schliemann, „Mykenä“, Nr. 341, oder eines Goldbechers aus dem fünften Grabe, ebenda Nr. 476. Auch die Brillenspiralreihen mit ineinander gesteckten V-förmigen Bügeln, wie auf den rhodischen Pithoi und den Fragmenten von Datscha, Athen. Mitth. XXI, S. 230, Fig. 1 und Taf. VI, sind als Horizontalmuster in dieser Keramik nicht anders verwendet als an einem goldenen Armbande mykenischen Stils aus Troja, Schliemann, „Ilios“, Nr. 873. An diesem wie an einer Reihe verwandter Schmuckstücke ist das Reliefmuster

Ausser diesen auf combinirtem technischem Wege entstandenen Arbeiten ist es in Griechenland hauptsächlich die Vasenmalerei, deren Ueberreste theilweise die Fortwirkungen des mykenischen Stils, namentlich aber die Entwicklung der geometrischen Systeme und der jüngeren orientalisirenden Stilarten erkennen lassen. Das relativ einfachere Verfahren dieses Kunstzweiges war einer raschen und freieren Entfaltung der Zeichnung günstiger. Was sich von Zeugnissen dieser Entwicklung an einem hervorragend heiligen Punkte bis zur Mitte des Jahrtausends angesammelt hat, zeigt die Keramik der vorpersischen Schichten der Akropolis von Athen.[1]) Von den zahllosen Scherben, die hier gefunden wurden, ist die Hälfte schwarzfigurig, also der älteren grossen Classe der specifisch-hellenischen Gefässmalerei angehörig. Von dem Reste ist circa ein Drittel rothfigurig auf schwarzem Grund; auch diese fortschrittliche Technik beginnt also schon in vorpersischer Zeit. Ein weiteres Drittel des Restes ist mykenisch in allen Varietäten und das letzte Drittel geometrisch und verschiedenartig. Selten sind Fragmente plumper Gefässe von „troischem" (d. i. prähistorischem) Typus und solche von Gefässen altcyprischen Charakters. Aber auch der Dipylonstil ist schwächer vertreten als der mykenische; vielleicht weil die Dipylonvasen vorwiegend zum Grabgebrauch gefertigt wurden. An fremden Fabriken sind Kreta, Rhodos, Naukratis, Böotien, Korinth, Chalkis u. a. nachweisbar, Kypros und Melos nicht mit Sicherheit. Korinth ist äusserst schwach vertreten.

Das „Nachleben mykenischer Ornamente" in der griechischen Vasenmalerei der ersten Eisenzeit hat kürzlich Sam Wide zum Gegenstand einer Detailstudie gemacht.[2]) Nachdem er erinnert, wie diese Fortwirkung für die rhodischen Vasen von Furtwängler, für die frühattischen von Böhlau nachgewiesen worden sei, meint er mit Recht: „Es wäre auch eigenthümlich, wenn eine so reiche Kunst wie die mykenische bei dem Untergang der mykenischen Fürstenburgen spurlos verschwunden wäre. Der geometrische Stil in Griechenland muss als eine Reaction gegen den mykenischen betrachtet werden; bis jetzt ist es nicht gelungen, den geometrischen Stil aus dem mykenischen her-

---

nicht getrieben, sondern aufgelegt. Getrieben findet sich dieses Muster (combinirt mit tangentialen Verbindungen) an einer goldenen Brustplatte, Perrot-Chipiez, VI, S. 329, Fig. 108. Das zwischen den weidenden Stieren, Athen. Mitth., S. 232, Fig. 2, eingeschaltete Muster ist die Combination eines geometrischen Dreieckmotivs mit der mykenischen Doppelvolute, wie sie auf dem Goldblech, Perrot-Chipiez, VI, S. 972, Fig. 547, erscheint. Doppelvoluten in zwei Absätzen übereinander finden sich schon in der Malerei einer Thonschale von Thera, l. c., S. 909, Fig. 459; vgl. auch das gemalte mykenisirende Ornament einer sicilischen Amphora, Bull. pal. Ital. XV, Taf. VII. Eine ähnliche Combination sind die eigenthümlichen Hakenspiralen der Pithoi: eine Zickzacklinie, an deren Ecken unten kurze Verticale, oben lange Haken angefügt sind. Dümmler, l. c., S. 230, findet die Figuren der Pithoi wie mit der Scheere aus Blech geschnitten und sieht in der ganzen Classe weniger innere Entwicklung als äusserliche Aufnahme neuer Motive und Zierformen. Verwandte Denkmäler erblickt er in einigen Bronzen und den gravirten Straussen-eiern aus dem grossen Polledraragrabe zu Vulci und in der Elfenbeinciste von Chiusi, Mon. dell' Inst. X, 38a.

[1]) Graef, Archäol. Anz. 1893, S. 13.

[2]) Athen. Mitth. XXII, 1897, S. 233—258.

zuleiten, wenn auch einzelne mykenische Motive nachweislich geometrisch stilisirt worden sind. Indessen wie starr und spröde sich auch der geometrische Stil im Allgemeinen gegen die mykenischen Einflüsse verhalten hat, so ist es ihm doch nicht gelungen, diese Einflüsse völlig abzuwehren. In Attika dringen die mykenischen Elemente in den Dipylonstil erst in der Zeit seiner Auflösung ein; auf den Inseln scheinen die mykenischen Ornamente auf den geometrischen Stil einen grösseren Einfluss ausgeübt zu haben."

Diese Bemerkung ist von hohem Belang für das geschichtliche Verhältniss zwischen dem geometrischen und dem mykenischen Stil. Sam Wide's interessante Belege für das Fortleben mykenischer Kunstmotive in der „geometrischen" Periode Griechenlands stammen hauptsächlich von Kreta, einige von Rhodos und anderen Inseln des ägäischen Meeres, ein Stück aus Karien. „Ein derartiger Einfluss," findet er (l. c., S. 247), „lässt sich auf den geometrischen Vasen des griechischen Festlandes nicht nachweisen; denn bei den frühattischen handelt es sich doch um die Auflösung des geometrischen Stils, der bis dahin die mykenischen Einflüsse energisch abgewehrt hatte, und übrigens ist bei den besprochenen Gefässen der mykenische Einfluss viel frischer und unmittelbarer als bei den frühattischen. Im Allgemeinen scheint der geometrische Vasenstil auf Kreta und anderen Inseln vom Anfang an von der mykenischen Kunst mehr beeinflusst gewesen zu sein als auf dem griechischen Festlande; und wenn diese Beobachtung richtig ist, muss man den Schluss ziehen, dass die mykenische Kunst dort kräftiger geblüht hat, und dass ihre Stärke und Dauer dort grösser gewesen ist als in dem eigentlichen Hellas. Wenn also, wie jetzt wohl allgemein angenommen wird, das mykenische Kunstgewerbe ein grosses gemeinsames Fabrikscentrum gehabt hat, so bestätigt sich durch die hier veröffentlichten geometrischen Vasen die Annahme, dass dies Centrum nicht auf dem griechischen Festlande, sondern weiter nach dem Osten hin, irgendwo auf den Inseln, wie Kreta und Rhodos, oder an der Küste von Kleinasien zu suchen ist."

Die mit dem geometrischen Stile zur Herrschaft gelangenden Ornamentsysteme bevorzugen die Bildung horizontaler Reihen, welche zuweilen durch verticale Linien in Felder getheilt sind. Neben geradlinigen Motiven erscheinen an Stelle der älteren Spiralen tangential verbundene Kreise mit Mittelpunkten. An Thieren verwendet der geometrische Stil Pferde, Böcke, Hirsche, Gänse, nicht aber wilde Thiere, den Löwen oder Panther, und ausserdem fehlen fast alle der Pflanzenwelt entnommenen Ornamente. Die bedeutendsten Werke des geometrischen Stils sind die Grabgefässe der attischen „Dipylonstufe". Die Kenntniss dieser Culturstufe, welche für die nachmals hervorragendste Landschaft Griechenlands den Beginn der Eisenzeit vertritt, ist in jüngster Zeit durch die exacte Untersuchung attischer Gräber sehr gefördert worden.[1]) Die von Brückner und Pernice beschriebenen Dipylongräber im Nordwesten von Athen sind, mit Ausnahme eines einzigen, Skeletgräber. Eines darunter enthielt die grösste aller bisher bekannten Dipylonvasen, vielleicht

[1]) Das Folgende nach A. Brückner und E. Pernice, „Ein attischer Friedhof", Athen. Mitth. XVIII, S. 73—191, mit fünf Tafeln.

überhaupt das grösste aller bemalten griechischen Thongefässe, ein 1·80 M. hohes Stück mit der stattlichen Darstellung vom Leichengepränge jener Zeit. An Beigaben erscheinen ausser Thongefässen Eisenwaffen, und zwar die auch in den Vasenbildern dieser Zeit dargestellte typische Ausrüstung, bestehend aus Dolch, Schwert und zwei Lanzen, gestanzte Golddiademe, Knochenschnitzereien (Beschläge von Kästchen, wohl aus einem Frauengrabe), dann in einem besonders reichen Grabe neben sieben Gefässen: sechs nackte weibliche Figuren aus Elfenbein, stehend, 6—25 Cm. hoch, zum Theil mit Eisenstiften genietet, im Stil der Dipylonvasen, also wohl die ältesten bekannten Erzeugnisse der attischen Bildschnitzerkunst, drei Löwen aus ägyptischem Porzellan mit Hieroglyphen aus der Zeit der saïtischen Könige und einige zum Einlegen bestimmte, gesägte Knochenornamente. Thierknochen von Opfern wurden mehrfach beobachtet. Zweimal waren die Leichen in liegenden grossen Vorrathsgefässen (Pithoi) beerdigt.

Brückner und Pernice heben vor Allem den einheitlichen Charakter der Thongefässe hervor, welche sämmtlich der früher „pelasgisch" genannten Art angehören. Es fehlen die von Böhlau behandelten „frühattischen Vasen", welche die Lücke zwischen den Dipylongefässen und der zusammenhängenden jüngeren, etwa mit der bekannten Françoisvase abschliessenden Entwicklungsreihe ausfüllen, ebenso die späteren schwarzfigurigen Gefässe, wodurch die Ansicht Helbig's, Löschcke's u. A., dass Dipylonvasen in Athen noch während des VII. und VI. Jahrhunderts in Gebrauch gestanden seien, stark erschüttert wird.[1])

Von den im Dipylonstil bemalten Vasen sondert sich in den jüngst entdeckten Gräbern eine nach Form und Verzierung abweichende kleine Gruppe zierlicher, monochromer, im Schmauchfeuer gebrannter Thongefässe ab, welche nach der schon durch die mykenische Keramik erfolgten Verdrängung der monochromen Technik eine seltsame Erscheinung bilden. Sie vertreten offenbar die Technik der Vorfahren der Dipylontöpfer zu einer Zeit, als sie sich noch nicht mykenischen Mustern angenähert. Hieher gehören die Warzen — auch an Dipylonhydrien — die plastisch angesetzten Thiere u. s. w. Ein auf Salamis mit bemalten Dipylonvasen gefundenes Gefäss, welches dieser Classe angehört, hat Buckelchen an der Schulter, verticale gerade und Zickzackstreifen am Körper, oben herumlaufende Zickzacklinien, doppelten Hals mit Kleeblattmündungen und auf dem oberen Ansatz des strickförmig gedrehten Doppelhenkels die Figur eines Pferdchens, also eine Reihe echt prähistorischer alterthümlicher Merkmale.[2]) Von den grossen Pithoi, die als Särge gedient haben, ist einer blos mit eingeritzten Ornamenten (einem gestrichelten, mäanderartig

[1]) Kroker (Jahrb. 1886, S. 106—113) u. A., auch E. Curtius setzen die Dipylonvasen in die zweite Hälfte des VII. Jahrhunderts; dann müsste die ganze stufenreiche Entwicklung bis zur pisistratischen Periode in 120 Jahren vor sich gegangen sein. Gegen diese unwahrscheinliche Annahme wollen Brückner und Pernice wenigstens das VII. Jahrhundert noch von den geometrischen Vasen freihalten.

[2]) Athen. Mitth. l. c., S. 138, Fig. 31. Zu vergleichen sind die oben S. 486 angeführten Pferde und Pferdeköpfe als Gefässhenkel und Henkelansätze der Villanovastufe Italiens.

auf- und niedersteigenden Bande, in dessen Viereckfelder Hakenkreuze eingezeichnet sind),[1]) der andere mit theils gepressten, theils geritzten Ornamenten (drei Umlaufsbändern mit tangential verbundenen Spiralen und einem einfachen geradlinigen Muster) verziert.

Die Ritzornamente des erstgenannten Pithos würde man eher auf einem Aschengefäss der Benaccigräber bei Bologna suchen als auf einer Arbeit der Dipylonzeit aus Athen. Gemalt erscheint derselbe vereinfachte Mäander schon auf einem Vasenscherben aus dem Dromos des Schatzhauses beim Löwenthor zu Mykene[2]) in einer frühzeitigen Verbindung geometrischer Muster mit mykenischer Technik.

Die Todtenausstattung in den Dipylongräbern besteht namentlich in Thongeschirr. Die Mannigfaltigkeit desselben veranschaulicht, wenn es auch nur zum Grabgebrauch angefertigte Gefässe waren, einen ganzen Familienhausrath. Ausser grossen Vorrathsgefässen finden sich russgeschwärzte Kochtöpfe, dann Schalen, Tassen und Becher der verschiedensten Formen, ferner Kanne, Krater und Amphora, Oelfläschchen und Büchsen zum Toilettegebrauche. Die meisten Arbeiten bestehen aus feinem braunem Dipylonthon und sind über und über, wenn auch meist nur ornamental bemalt. Kochgeschirr ist unverziert und aus grobem ungereinigtem Thon. Die figurale Malerei beschränkt sich auf Vorgänge, welche in engster Beziehung zu dem besonderen Zweck des Gefässes stehen. Vier Gräber enthielten auch je ein besonders reich bemaltes Badegefäss.

Von den nichtkeramischen Beigaben sind die Porzellanfigürchen sicher importirt. Die Eisenschwerter zeigen bekannte Formen mit breiter (die Form des Griffes und des Knaufes vorbildender) gerandeter Griffzunge. Die Eisendolche haben gerandete Griffzungen mit Nietlöchern und kurzen Parirstangen. Trotz des theilweise abweichenden Stiles werden auch die gestanzten Golddiademe attische Arbeit sein; denn es finden sich auf ihnen echte Dipylonmuster. Es scheint aber, dass die Zunft der attischen Goldschmiede, vorgeschrittener als die der Vasenmaler, bereits wieder orientalische Muster aufgenommen hatte; demnach würden diese Dipylongräber wohl dem jüngsten Abschnitt der geometrischen Periode (um 700) angehören. Bemerkenswerth ist das Fehlen bronzener Schmucksachen, an denen viele Nekropolen in Italien, wie im Alpen- und Donaugebiete so reich sind. Solcher Schmuck geht in den auch sonst sparsamen attischen Gräbern nicht über ein paar Fibeln hinaus — hier fehlt er sogar ganz — während in Böotien, das die Todten allezeit mit grösserem Prunk ausstattete, in einzelnen Gräbern Bronzefibeln in grosser Zahl beisammen und dabei noch anderer Bronzeschmuck neben geometrischen Vasen gefunden werden.[3]) Aber man fühlte doch noch, was dem Todten gebühre und im Jenseits zu Gute kommen sollte. „Noch wird der Mann mit seinen Waffen beerdigt; wir wüssten kein späteres attisches Grab, in welchem Waffen gefunden

[1]) L. c., S. 119, Fig. 12.

[2]) Schliemann, „Mykenä“, Taf. XX, Fig. 197.

[3]) Fibeln aus Gräbern der geometrischen Periode s. bei Studniczka, Athen. Mitth. XII, S. 14, über Böotien: Böhlau, Jahrb. III, S 361. Arch. Anz. 1891, S. 124, Nr. 12.

worden wären.“ Die Knochen vom Stieropfer (πρόσφαγμα), welches erst Solon verbot, fanden sich noch und zeugen mit allem Anderen von der frischen Ursprünglichkeit des Todtencultus. Vgl. oben S. 87 f.

Die Gräber waren ursprünglich kaum über 2 M. tief und besassen häufig bankartig umlaufende Auflager für Balkendecken, welche die Gefässe schützten und, wie es scheint, bemalt gewesen sind. Sonst ist die Leiche, wenn sie nicht in einem Thongefäss geborgen war, mit Steinen umstellt oder in die blosse Erde gebettet. Särge kommen nicht vor. Die Leiche wurde auf dem Ruhebette hinausgetragen; am Grabe wurden Brandopfer dargebracht. Ueber dem geschlossenen Flachgrabe wurde in einer Grube die Grabvase aufgestellt (Attika, Böotien, Cypern); diese diente als Grabmal, zum Schmuck und für die Grabspenden. Diese Denkmäler sind zuweilen nur ornamental verziert, wie auch einige mykenische Grabstelen; häufiger war auf denselben die πρόθεσις und die ἐκφορά in aller Ausführlichkeit gemalt, dazu im unteren Streifen Schiffskämpfe, ein passendes Emblem für eine Zeit, „in welcher sich die attische Bürgerschaft als reisige Flottenmannschaft darstellte“. Denn dieselbe war vor Solon in Naukrarien getheilt, in diesen geschah das Aufgebot der wehrfähigen Mannschaft: „Kriegsvolk und Rudermannschaft sind identisch wie bei Homer. Und wie nun das Reiterbild auf den Stelen des VI. Jahrhunderts hinweist auf den ritterlichen Stand des Verstorbenen, so werden ähnlich die Schiffskämpfe auf den zwei Jahrhunderte älteren Grabdenkmälern bezeugen, dass die Bürger, deren Grab so geziert ist, ihre Wehrpflicht in den Naukrarien erfüllt haben.“

Ausser den Vasen kommen auch rohe, inschriftlose Stelen als Grabmäler vor. Das Epos fordert Stele und Grabhügel. Aber der letztere fehlt; die vorgefundenen Tumuli stammen aus jüngerer Zeit mit häufiger Verbrennung. Und was erstere betrifft, so hatte offenbar der Steinmetz noch nicht die Form gefunden, welche der Aufgabe entsprach. Die Grabmalvasen sind ursprünglich natürlich nicht der Bilder, sondern der Form wegen aufs Grab gesetzt worden. Sie standen tief in der Grube, bestimmt, die Todtenspenden aufzunehmen, und waren deshalb unten durchbohrt, der Fuss hohl, damit die Spende ungehindert ins Erdreich, zur Wohnstätte des Todten hinabrinne. „So wurden die Abgeschiedenen über die Bestattung hinaus gepflegt — ein von der Völkerkunde vielfach bezeugter Brauch — in dem festen Glauben, dass die Unterirdischen durch Speise und Trank fort und fort zu befriedigen seien. Das ist nicht homerische Lehre, sondern ältere Sitte und Ueberzeugung. Erst später, in der Zeit der Ablösung des geometrischen durch den orientalisirenden Stil, finden wir in Attika die Todtensitte in Kraft, welche den Schilderungen und Anschauungen des Epos entspricht.“ (Athen. Mitth. XVIII, S. 154 ff.)

Der Stil der figürlichen Darstellungen auf den Dipylonvasen ist ein höchst seltsamer (vgl. oben S. 15, Fig. 2). Die Gestalten sind nicht mehr bloss, wie Skelete, durch einige Hauptlinien ausgedrückt. Aber diese Ausdrucksweise, wie sie auf den troischen Wirteln und verwandten primitiven Arbeiten des Westens und Nordens herrscht, schimmert in den gestreckten Leibern und oft fadendünnen Extremitäten der Menschen und Thiere doch noch durch. Verhüllt

ist sie dadurch, dass einzelne Körpertheile flächig, theils als geometrische Figuren, theils in mehr realistischen Silhouetten dargestellt sind.

Die Leiber der nackten menschlichen Figuren sind mit der Spitze abwärts gekehrte Dreiecke, von deren Basisenden die Arme als eckig gebrochene Striche ausgehen. Die Hände gleichen Blattbüscheln oder sind gar nicht dargestellt. Die Leiber der beschildeten Krieger bilden eine in der Mitte beiderseits halbkreisförmig eingezogene Figur. Die Köpfe sind winzig und keilförmig, oft blosse Umrisse, deren Mittelpunkt das Auge vorstellt. Am besten sind noch die im Gegensatz zu den Leibern stets von der Seite gezeichneten, übermässig langen Beine mit ihren stark ausgeprägten Waden und Schenkeln. Zur Unterscheidung des weiblichen Geschlechtes dienen zwei kurze, die Brustwarzen vorstellende Strichlein unter den Achseln. Aehnliche schematische Formen zeigen die Pferdefiguren, welche ebenfalls durch wespendünne Taillen in anschwellende Vorder- und Hintertheile zerlegt sind, und deren Beine und Schwänze einfache, eckig gebrochene oder krumme Linien bilden. Weit höher steht die räumliche Anordnung der Figuren und der Reichthum an Gegenständen, worunter Bestattungsscenen (Leichenausstellung und Todtenklage, Grabgefolge zu Fuss und Wagen), andere Feierlichkeiten (Reigentänze) und Schiffskämpfe besonders häufig wiederkehren.

Die als Füllschmuck in den leeren Stellen der Bildfelder auftretenden Elemente sind M-förmige und ähnliche Zickzackmotive in verticalen Reihen übereinander gestülpt, Reihen von sanduhrähnlichen Figuren (mit den Spitzen zusammenstossenden Dreiecken), Punktstreifen, Kreise, Sterne, Rauten u. dgl. Sie vermitteln in harmonischer Weise den Uebergang vom figuralen zum ornamentalen Theile der Decoration, in welchem das ästhetische Princip dieses Stils noch strenger verwirklicht ist. Sie drängen sich um die Figuren wie Bilder einer zweiten alterthümlichen Darstellungskunst, deren Bedeutung erloschen sein mag, deren Anwendung aber noch als nothwendig empfunden wird. Auch im mykenischen Vasenstil ist wohl nicht Alles reines Ornament, was uns als solches erscheint. Von „ersten Versuchen einer noch ungeübten Kinderhand“, von „Originalschöpfungen, wie sie eine noch im Kindesalter stehende Kunst sehr wohl entwerfen kann“ (Collignon), ist die Malerei auf den Dipylonvasen weit entfernt. Ihre geschichtlichen Voraussetzungen sind erstlich eine alte Uebung in geometrischen Kunstformen, sodann die Aneignung der mykenischen Technik, endlich der fortwirkende Einfluss orientalischer Vorbilder. Kroker[1]) hat darauf hingewiesen, wie die schlanken Nacktgestalten (besonders der Frauen) mit ihrer Profilstellung des Kopfes und der Beine bei Enfacewendung des Oberkörpers in ägyptischen Figuren nahe Analogien finden. Andere Elemente der orientalischen Kunst haben Brückner und Pernice erkannt. Wir haben bereits (oben S. 362 f.) gesehen, wie der geometrische Ornamentstil sich keineswegs erst am Ende der mykenischen Periode als Frucht einer neuen Einwanderung oder neuer Einflüsse über Griechenland verbreitet haben kann. Er hat vielmehr schon während der mykenischen Periode im Schatten der

[1]) „Die Dipylonvasen“, Jahrb. der arch. Inst. I, S. 95—125.

Hausindustrie, der Bauernkeramik und anderer volksthümlicher Kunstzweige seine Entwicklung gefunden. Geometrische Systeme wurden nicht nur auf dem griechischen Festland (Attika, Böotien), sondern auch auf den Inseln (Rhodos, Melos) und in Kleinasien ausgebildet. Der Dipylonstil ist aber das reifste und das reichste Product dieser Entwicklung und dankt seinen hohen Rang der Umbildung mykenischer Elemente, die sich in ihm vollzogen hat, während parallele Erscheinungen, wie der böotische Vasenstil, den befruchtenden Einfluss dieser Elemente lange nicht in dem gleichen Masse erfahren haben.[1])

Der weiche Linienschwung der mannigfachen Ziermotive des mykenischen Decorationsstils ist im Dipylonstil in harte, eckige Formen übersetzt. An Stelle der sich fortlaufend ein- und wieder ausrollenden Spiralreihe erscheint so der Mäander oder, wenn man die rundliche Grundform des einzelnen Elementes beibehielt, eine Reihe tangential verbundener Zirkelkreise mit Centralpunkten. Altes und Neues, auch die Entlehnungen aus orientalischen Culturkreisen, sind hier der Herrschaft eines und desselben unerbittlichen Stilprincips unterworfen.

Die ornamentalen Elemente des Dipylonstils[2]) lassen sich sämmtlich auf die Figuren des Dreiecks, des Vierecks und des Kreises zurückführen. Aus dem ersteren entstehen Reihen spitzer, ineinander geschachtelter Dreiecke, Zickzacklinien, aus denen bei flüchtiger Ausführung Wellenlinien werden; bei sorgfältigerer Ausführung ist das Muster gebildet aus zwei Reihen gegeneinander stehender verzähnter Dreiecke, zwischen welchen die Zickzacklinie entweder als lichtes oder als gefülltes Band erscheint. Das Viereck bildet Schachbretter, ferner in schräger Stellung Ketten oder Felder rautenförmiger Figuren mit Randdreiecken. In die leeren Felder werden häufig Punkte gesetzt. Zu den Vierecksverzierungen gehört auch das Hakenkreuz und der Mäander, sowie das oft als Vierblatt gebildete schrägliegende Kreuz. Die Kreisfigur erscheint als Rad, als grosse, aus concentrischen Zirkeln bestehende Scheibe oder in Reihen kleiner, tangential verbundener Kreise mit Mittelpunkt. Die älteren Dipylonvasen sind ganz mit Mäandervariationen bedeckt. Die tangential verbundenen Kreise gehören einer jüngeren Phase des Stils an.

Das geometrische Princip schematischer Liniengruppen bildet den vollsten Gegensatz zum mykenischen Stil, d. h. zur Nachahmung der Wirklichkeit nach ihrer äusseren Erscheinung. Während der letztere allmälig die Fähigkeit verlor, sich aus eigener Kraft oder mit Hilfe fremder Elemente weiter auszubilden, lässt sich der geometrische Stil in einer fortgesetzten Umbildung, bei der er seine ursprüngliche Natur nicht verleugnet, bis auf die Höhe der classischen Kunst weiter verfolgen.[3])

Die jüngere Entwicklung des geometrischen Stils erfolgte unter dem Einfluss asiatischer Elemente. Auch der orientalisirende Stil der griechischen

[1]) Böhlau, „Böotische Vasen", Jahrb. der arch. Inst. III, S. 325—364.

[2]) Vgl. Brunn, Griechische Kunstgeschichte I, S. 54, Fig. 53.

[3]) Dies und einiges Folgende bis S. 539 zum Theil in wörtlicher Anführung nach Brunn, Griechische Kunstgeschichte I.

Vasenmalerei ist in gewisser Hinsicht ein geometrischer. In ihm herrscht, wenn auch weniger ausschliesslich, statt der geraden die gebogene Linie. Der geradlinige Stil entspricht den krystallinischen Bildungen des Mineralreiches, der krummlinige den Erscheinungen der Pflanzenwelt. In den belebten Thier- und Menschengestalten verbinden sich beide zu einer dritten, höchsten Ordnung. Auf der gleichsam linearen Grundlage des Knochengerüstes entwickelt sich vermöge der vegetativen Umhüllung durch Muskeln und andere Organe das lebendige Wachsthum, der Ausdruck eines höheren animalischen und geistigen Lebens. So bildet der orientalisirende Stil keinen bestimmten Gegensatz zum geometrischen, sondern eine Ergänzung desselben; er hat ihn nicht unterdrückt, sondern sich von ihm durchdringen lassen und sich mit ihm zu einer höheren, der specifisch-griechischen Kunstrichtung verbunden.

Auf den von Böhlau[1]) behandelten frühattischen Vasen erscheinen Thier- und Menschengestalten, die sich als die rechten Nachkommen der im Dipylonstil auftretenden zu erkennen geben. Aber es tritt doch auch das Bestreben hervor, in die gebundene Stellung der Figuren mehr Leben und Bewegung zu bringen. Unter den Thieren findet sich der Löwe; aber man erkennt, dass die Zeichner das Thier nicht wirklich gesehen, sondern nur nach gegebenen Vorlagen in dem ihnen geläufigen schematischen Stil ein Abbild oder Zeichen desselben erfunden haben. Die Füllornamente sind theils orientalisirend, theils dem Dipylonstil entnommen. Sie bestehen[2]) in verschiedenen Rosetten, Palmetten, Hakenspiralen, Hakenkreuzen, parallelen Zickzacklinien, gekreuzten und gegitterten Rhomben, Würfelaugen u. dgl. Einige derselben kehren auf rhodischen Vasen wieder. Wenn Böhlau von einem Zurückweichen des Dipylonstils vor den zahlreich und mächtig eindringenden fremden Elementen spricht, findet Brunn in diesem Process vielmehr das Bestreben, sich Fremdes anzueignen und es durch eigene Kraft umzubilden. Er glaubt, dass die fremden Anregungen durch textile Arbeiten vermittelt wurden, deren Muster den tektonischen Bedingungen der Vasenmalerei erst angepasst werden mussten.

Wenn die fremden Einflüsse nach Osten weisen, so ist es natürlich, dass sie sich nicht nur in Attika und im Peloponnes, sondern auch auf den Inseln geltend machten. Auf den im Jahre 1862 von Conze herausgegebenen melischen Thongefässen, welche etwa der Mitte des VII. Jahrhunderts v. Chr. angehören, erscheinen namentlich auch wieder echte Spiralen reichlich verwendet. Orientalische Elemente drängen sich in den Vordergrund; aber der Wechsel ist kein fundamentaler, und die Principien des geometrischen Stils sind keineswegs gänzlich aufgegeben. Die Hauptgliederungen bleiben aufrecht; der Unterschied liegt vornehmlich in der Anwendung der Kreis- und Spirallinie statt der geradlinigen und eckigen Muster. Die Figuren zeugen von unmittelbarer Beobachtung der Natur, von naiver Ursprünglichkeit und dem Streben nach bestimmter Charakteristik. Die Betrachtung der rhodischen Keramik liefert im Ganzen dieselben Gesichtspunkte.

---

[1]) Jahrb. des Deutschen arch. Inst. II, 1887, S. 33—66.

[2]) Siehe z. B. die Athen Mitth. XX, Taf. III, abgebildeten Fragmente.

Diese orientalisirende Keramik der ostgriechischen Inseln ist auch für den Westen von Bedeutung. In den Füllornamenten derselben haben sich Reste eines älteren, zum Theil auch noch während der Periode des orientalisirenden Stils herrschenden geometrischen Zierstils erhalten, welcher vermuthlich nicht nur an Thongefässen, sondern auch an gravirten und getriebenen Metallarbeiten, sowie namentlich an textilen Fabrikaten angewendet wurde. Während die orientalisirenden Thongefässe in localer Erhaltung auf uns gekommen sind, dürften die Metallarbeiten und textilen Fabrikate als absatzfähige Ausfuhrartikel weite Wege zurückgelegt haben. Sie mögen durch rhodische oder phönikische Seefahrer nach Italien gebracht worden sein, dort besonders am oberen Ende der Adria Aufnahme gefunden und das barbarische Kunsthandwerk beeinflusst haben, wie in einer Arbeit Böhlau's, der wir alsbald näher treten werden, vermuthet worden ist. Die Füllornamente der rhodischen Vasen und Pinakes (kreisrunde Thonscheiben) sind theils geometrische: Kreuze, Hakenkreuze, Croix cantonnées, Kreuze mit Dreiecksfüllung, Dreiecke, Hakenspiralen etc., theils allerlei Rosetten, S-förmige Ranken mit blattförmigen Zwickelfüllungen, Vierblätter mit spitzen oder runden Zwickelfüllungen, hängende Halbkreise etc.[1])

Eine starke und weitreichende Strömung orientalischer Einflüsse verräth sich im korinthischen Vasenstil. Es bleibt die bortenartige Gliederung der Flächen, wie überhaupt der textile Charakter, der sich eher steigert als zurückgeht. Aus der Füllornamentik verschwinden die Reste der linearen Decoration, welche früher eine so grosse, theilweise geheimnissvolle Rolle gespielt hat; jene besteht nur aus Rosetten und kleinen Blumen. Die Köpfe und Extremitäten der Figuren werden nicht mehr, wie früher, blos mit farbigen Linien umzogen, sondern mit vollem Pinsel gemalt. Auf die braunen Silhouetten wird dunkles Roth aufgesetzt und die früher nur ausnahmsweise geübte scharfe Rand- und Innenzeichnung mittelst Gravirung häufiger angewendet. So kommen die alten Kratzlinien der monochromen Keramik als eine Art natürliches Gegengewicht gegen das Auftragen doppelter farbiger Pasta wieder zu Ehren. Andererseits gewinnen jetzt gegenüber den Hirschen, Steinböcken und Gänsen des geometrischen Stils wieder Löwen, Panther und Mischwesen (Sirenen, Sphingen) die Oberhand. Obwohl fremde Vorbilder im Einzelnen nicht nachweisbar sind, ist es doch zweifellos, dass hier der Orient nochmals, und zwar in verstärktem Masse seinen Einfluss auf Europa ausgeübt hat. Es geschah dies vermuthlich in Folge der gesteigerten Handelsbeziehungen Korinths unter den Kypseliden um die Mitte des VII. Jahrhunderts.

Die Werke der korinthischen Vasenmalerei sind oft von handwerksmässiger Flüchtigkeit. Indem mehr mit der Pinselfläche gemalt als mit der Spitze gezeichnet wurde, bildete sich eine fabriksmässige Routine heraus, welche zur Verschwommenheit und sogar zur Roheit führte. Andererseits erscheinen in

[1]) Salzmann, „Nécropole de Camirus", Taf. LI ff.; Brunn, Griechische Kunstgeschichte, S. 142 ff., Fig. 111 ff. Ausgesprochene Teppichmuster sind die aus kleinen Kreuzchen bestehenden Borduren schraffirter Dreiecke auf einem Teller: Salzmann, l. c., Taf. LV; Brunn, l. c., S. 142, Fig. 111 und die gleiche Einfassung an hängenden Halbkreisen: Salzmann, Taf. LI; Brunn, S. 143, Fig. 113.

den besten Werken dieses Stils zwischen den herkömmlichen Thierreihen freie Darstellungen aus dem Menschenleben und der Sagengeschichte. Und hier tritt uns nirgends etwas Conventionelles entgegen; in der kindlichen Freude am Schaffen erkennt man den Pulsschlag frischesten Kunstlebens. Dieses verräth sich namentlich in einer grossen Anzahl beiderseits bemalter Weihgeschenk-Thontäfelchen („Pinakes“), welche, schon im Alterthum als werthlos auf einen Haufen zusammengeworfen, 1879 in der Nähe von Akrokorinth gefunden wurden. Auf diesen Tafeln erscheinen selbst Blumen nur mehr selten als Füllschmuck; der orientalische Einfluss ist völlig gebrochen, die Zeichnung frei von der Gebundenheit eines beschränkten, langsam anwachsenden Formenschatzes.

Die ganze Entwicklung der griechischen Gefässmalerei bis zu der durch die berühmte Françoisvase bezeichneten Höhe zeigt erstlich die strenge Herrschaft des Princips der räumlichen Gliederung, welche zugleich die Gliederung des geistigen Inhaltes bedingt — dann in stofflicher Beziehung einen Uebergang von den Erscheinungen des wirklichen Lebens zu den Scenen der Vergangenheit — endlich in geistiger Hinsicht die durchgehende poetische Auffassung des menschlichen Lebens an Stelle des in der orientalischen Kunst herrschenden Formelwesens chronikartiger Darstellung. Untergeordnet erscheint dagegen die formelle Durchbildung der Gestalten und Gruppen, wie es einer noch rein decorativen Kunst, in welcher der Gedanke überwiegt, entspricht. Die Kunst hat sich von ihrem Ursprung aus der Bilderschrift noch nicht ganz frei gemacht. Daher die Ueberladung bei Werken, die uns nur literarisch überliefert sind, wie der Kypseloskasten und der amykläische Thron, über welche, um ein angeblich zu Pindar gesprochenes Mahnwort anzuwenden, die Mythenscenen nicht mit der Hand, sondern mit dem Sacke ausgegossen waren.

Griechische bemalte Thongefässe haben von der mykenischen Zeit an in steigendem Masse Absatz im Auslande gefunden und bilden in ihrer Zerstreuung über weite Länderräume die sichersten Kennzeichen griechischer Handelsverbindungen mit fremden Völkern. Neben echtgriechischen Waaren finden sich häufig Nachahmungen derselben oder Arbeiten, die vom griechischen Import ersichtlich beeinflusst sind. Allein wenn man die eben geschilderte Phase der griechischen Kunst mit den gleichzeitigen Kunstleistungen anderer Völker Europas vergleicht, gewahrt man einen Abstand des Strebens und des Könnens, der nicht anders als unermesslich genannt werden kann.

Als Vermittler neuer Kunstformen ausserhalb des griechischen Culturkreises sind gewiss auch die Phöniker in Betracht zu ziehen; aber die Rolle, welche dieses Volk in der Entwicklung der europäischen Kunst und Cultur gespielt hat, ist keineswegs klar und sicher. Zweifellos haben jedoch die Phöniker in der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends eine rege Handelsthätigkeit entfaltet. In der Betrachtung der Plastik dieser Zeit glaubten wir ihrem Einfluss in Italien mehrfach zu begegnen. Hauptsächlich ist dieser Einfluss aber auch literarisch bezeugt durch die homerischen Gedichte, deren ruhmvolle Erwähnungen sidonischer Waaren wohl am ehesten auf diese Zeit bezogen werden dürfen. Auch wer den Phönikern keinerlei eigene Kunst-

thätigkeit zugestehen will, macht sie wenigstens zu Förderern und Verbreitern fremder Kunstweisen. Sie waren dann Vermittler, aber keine Schöpfer, Kaufleute und Fabriksherren, aber keine Arbeiter. Eigenes Genie und Originalität in der Kunst haben sie gewiss nicht besessen.[1]) Man kann also nicht von einer Blüthezeit phönikischen Kunststils, sondern nur von einer Periode phönikischer Handelsherrschaft sprechen.

Aus dieser Zeit stammen die getriebenen Votivschilde und Votivschalen aus Bronze, welche in der Zeusgrotte auf dem kretischen Ida ausgegraben wurden.[2]) Stil und Darstellung in den Figurenstreifen zweier dieser Rundwerke scheinen ägyptisch, sind aber nachgeahmt und mit asiatischen Elementen vermengt. Ein Schildrelief schielt dagegen nach Assyrien, ist aber gleichfalls Nachahmung, jedoch weniger streng stilisirt und in der Bewegung lebendiger, energischer. Als Schildbuckel erscheinen Löwenköpfe; einmal ist ein Vogel über den ganzen Schild ausgebreitet. Zwei Schalen zeigen mit ihren Reigen und Processionen realistische Scenen. Nach Brunn sind diese Weihgeschenke, da sie kaum auf Kreta entstanden zu denken sind, phönikische Handelswaare, aber keine phönikischen Arbeiten.

Ferner gehören der Periode phönikischer Handelsherrschaft die sogenannten „phönikischen", mit getriebenen und gravirten Figurenreihen geschmückten Silber- und Bronzeschalen an, welche von Assyrien bis nach Mittelitalien verbreitet sind, besonders häufig aber auf Cypern gefunden werden.[3]) Hier denkt sich Brunn dieselben entstanden. Cypern, in günstiger Weltlage, aber zu gross, um neutral, zu klein, um selbstständig zu bleiben, wurde im IX. Jahrhundert von der assyrischen Machtausbreitung erreicht. Seit 708 ist es den assyrischen Königen tributpflichtig. Im Norden der Insel sassen griechische Colonisten, die eine lange Entwicklung nationaler Kunst und Cultur hinter sich hatten und unter Anderem auch ein eigenes Schriftsystem besassen. Daneben gab es Handelsfactoreien und Werkstätten der Phöniker. Aber diese hatten keine eigene Kunst. Aus dem zweiten Jahrtausend, in welchem Sidon, die „ältere Tochter" Kanaans, blühte, ist eine solche nicht nachweisbar, und nachdem im X. Jahrhundert, unter der Herrschaft Hirams, Tyrus die Rolle des Hauptortes unter den phönikischen Städten angetreten hatte, erlag das Land bald den wechselnden Einflüssen Aegyptens und Assyriens. Phönikien war nie politisch geeinigt wie Aegypten oder Babylonien, zur Zeit seiner grössten Handelsblüthe sogar unselbstständig. Die auf Cypern einheimische Kunst nähert sich frühzeitig der mykenischen. Dann lebte sie von der Nachahmung orientalischer

[1]) „They were adapters rather then inventors," meint auch George Rawlinson, History of Phoenicia, London 1889, S. 60.

[2]) Halbherr und Orsi, „Antichità del Antro di Zeus Ideo in Creta", Museo di Ant. class. II, 1888.

[3]) Clermont-Ganneau, L'imagerie phénicienne, Taf. I—VI. Aus Nimrud stammen 15 bronzene Exemplare (Layard, Mon. of Niniveh, Ser. II, Taf. LVII—LXVIII). Ein Stück fand sich zu Olympia, zwei in Chiusi, fünf in Caere, vier in Praeneste, eines in Salerno, eines in Vetulonia. Vgl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 147, und die dort Anm. 1 angegebene Literatur. Beispiele dieser Classe von Arbeiten sind oft abgebildet, unter Anderem in Brunn's Griechischer Kunstgeschichte I, Fig. 69, 70.

Muster. Unter den Funden der Insel sind nur relativ wenige echt assyrische und ägyptische Stücke; das Meiste ist Imitation der äusseren Erscheinung solcher Arbeiten, aber in einem fremden Geiste. Es ist nicht wahrscheinlich, dass phönikische Hände diese Werke hervorgebracht haben. Eine phönikische Inschrift auf einer der Silberschalen kann auch später hinzugefügt sein. Erfindung und Zeichnung der Figuren verrathen die orientalischen Vorbilder, aber für die concentrische Streifendecoration, in welcher dieselben regelmässig angebracht sind, fehlen die Vorstufen in der ägyptischen und der assyrischen Kunst. Hierin bekundet sich ein auf orientalischem Boden durchaus neues tektonisches Grundprincip, welches dem Wesen des geometrischen Stils entspricht. Nach dieser Seite hin sind der homerische und der hesiodische Schild, also griechische Werke, die wahren Vorbilder jener Rundarbeiten. Die „phönikischen" Silberschalen werden also, wie Brunn vermuthet, von griechischen Künstlern, vielleicht im Solde phönikischer Fabriksherren oder Auftraggeber, gearbeitet worden sein. Diese mussten dabei den Geschmack ihrer Abnehmer berücksichtigen, und so konnten sich die Keime des Griechenthums nicht zu voller Unabhängigkeit entfalten, solange die Phöniker Herren des Handels waren und fabriksmässige Routine höher geschätzt wurde als strebende Originalität.

1. Das reine Ornament.

(Mittel- und Unteritalien. Der adriatische Culturkreis. Der Hallstätter Culturkreis. Die jüngere Bronzezeit in Mittel- und Nordeuropa.)

I. Mittel- und Unteritalien.

In der Betrachtung der rein decorativen Formen, welche während der ersten Eisenzeit in Europa ausserhalb des griechischen Culturkreises geherrscht haben, ist, nachdem wir die hochstrebende Entwicklung der griechischen Kunst in der „Einleitung" kennen gelernt, von Italien auszugehen. Dieses Land bildet eine Art Mittelglied zwischen dem Orient und Griechenland einerseits und dem übrigen Continent andererseits. Hier erreichten die Seefahrer aus dem östlichen Mittelmeere — Griechen und Phöniker — zuerst den Occident, und entlang den Küsten dieser Halbinsel nach Norden steuernd, konnten sie sich mit anderen Gliedern des westlichen Länderkreises in Verbindung setzen. Aber sie schifften zuerst nicht geradewegs nach Norden, etwa durch das adriatische Meer das Herz des Welttheiles aufsuchend; sondern der mediterrane Westen, zunächst Sicilien und das westliche Unteritalien, bot ihnen die ältesten Anziehungspunkte. Erst in etwas jüngerer Zeit lernten sie auch das rauhe Binnenmeer zwischen Italien und der Balkanhalbinsel befahren.

Dies erhellt aus der allgemeinen Geschichte und wird auch von den kunstgeschichtlichen Thatsachen bestätigt, wenn man sie richtig auffasst. Vor Allem ist zu erkennen, dass der ausgebildete geometrische Stil für Griechenland nicht aus früheren Wohnsitzen griechischer Stämme herzuleiten ist, sondern in Griechenland selbst entwickelt wurde. Wenn nun am Beginne der Eisenzeit in Mittel-

und Oberitalien ein gleichmässig und ziemlich hoch ausgebildeter, griechischen Systemen verwandter geometrischer Stil gefunden wird, so kann man denselben nach jener Erkenntniss nicht aus Oberitalien nach Etrurien und Campanien gelangen lassen, wie eine sehr verbreitete Meinung will, sondern er muss umgekehrt aus Unter- und Mittelitalien nach Oberitalien gelangt sein. Die entgegengesetzte Ansicht hat keine andere Stütze als die einst allgemein herrschende Idee, dass der geometrische Stil als eine primitive Kunstrichtung in Südeuropa nordischen Einflüssen seine Herrschaft verdanke. Wird dies als unrichtig erkannt, so entfällt jeder Grund, den „Villanovastil“ Mittel- und Unteritaliens aus der Poebene herzuleiten. Dieser Stil ist griechischen Ursprunges, und wir haben gar keine Ursache, anzunehmen, dass derselbe zuerst durch die Adria nach dem östlichen Oberitalien, dann wieder über den Apennin zurück nach Mittelitalien gewandert sei.

Die Chronologie der ersten Eisenzeit Mittelitaliens ist strittig. Man geht dabei in der Regel von der Datirung des griechischen Importes aus, welche sich auf historische Nachrichten über die Gründung griechischer Colonien in Unteritalien und Sicilien stützt. So bildet das Ende des VIII. Jahrhunderts eine Art Fixpunkt; was darüber hinauslag, schien sich der absoluten Zeitbestimmung ganz zu entziehen. Nun hat aber Montelius[1]) ein System aufgestellt, welches sich über volle anderthalb Jahrtausende erstreckt und dessen historische Fixpunkte einerseits die Zerstörung der Burg von Athen durch die Perser (480), andererseits die Regierungszeit des Königs Amenophis III. von Aegypten (zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts) sind. Von der letzteren Zeit rechnet Montelius sowohl auf- als abwärts. Wir geben sein System nachstehend in einem Auszug und bemerken zur Erklärung der Jahreszahlen, dass Montelius jedem der älteren attischen Vasenstile ein Menschenalter zurechnet, während er die verschiedenen nach Korinth benannten Stile mit längeren Perioden bedenkt. Er findet, dass sich in einem Zeitraume von neun Jahrhunderten, von Amenophis bis auf die Zerstörung Athens durch die Perser, in Mittelitalien neun Perioden unterscheiden lassen, so dass es nahe liegt, jeder dieser Perioden ein Jahrhundert zuzurechnen.

Chronologisches System von Oscar Montelius.

IV. etrusk. Periode 600—500	Attische Thongefässe der nebenbezeichneten vier Stilarten	2. rothfig. Stil	510—480
		1. „ „	540—510
		3. schwarzfig. Stil	570—540
		2. „ „	600—570
III. etrusk. Periode 700—600	Attische und „korinthische“ Thongefässe der nebenbezeichneten zwei Stilarten. — Hochrelief-Buccherovasen	1. schwarzfig. Stil („Françoisvase“)	650—600
		Spätkorinthischer Stil („Amphiaraosvase“)	700—650

[1]) „Preclassical Chronology in Greece and Italy“, Journ. Anthr. Inst. XXVI, S. 261; dazu 16 Tafeln und 2 Tabellen.

II. etrusk. Periode 800—700	„Korinthische" Thongefässe der nebenbezeichneten zwei Stilarten. – Flachrelief-Buccherovasen mit Cylinderanwendung	Gemeinkorinthisch (orientalisirend) „Protokorinth." II. (mit Streifen oder laufenden Vierfüsslern)	750—700 800—750
I. etrusk. Periode 900—800	Bemalte Thongefässe, wie nebenstehend. — Buccherovasen mit gestempelten Verzierungen ohne Cylinderanwendung	„Protokorinth." I. (blos mit Streifen). — „Alte feine Skyphoi". Gräber Regulini-Galassi (Caere), Bernardini (Praeneste), del duce (Vetulonia)	900—800
II. proto-etrusk. Per. 1000—900	Geometrisch bemalte griechische Vasen mit Vogelreihen, Zeit des Dipylonstils in Griechenland, der tomba del guerriero (Corneto) in Mittelitalien. Aus impasto Italico Gefässe mit Spiralornament		1000—900
I. proto-etrusk. Per. 1100—1000	Geometrisch bemalte griechische Vasen, noch ohne Vogelreihen. Zeit des Dipylonstils in Griechenland. Aus impasto Italico „Villanova-Ossuarien" etc. Eisen selten		1100—1000
Bronzezeit IV. 2. . . 1200—1100	Keine bemalten griechischen Vasen. Hausurnen und „Villanova-Ossuarien" aus impasto Italico (älteste Gräber von Corneto und Bisenzio). Letzte mykenische Keramik in Griechenland. Nekropole von Bismantova in Oberitalien		1200—1100
Bronzezeit IV. 1. . . 1350—1200	Hausurnen. Nekropole von Alba Longa. Depotfunde von Piediluco und Goluzzo. IV. mykenischer Vasenstil in Griechenland. Depotfund von Casalecchio in Oberitalien		1350—1200
Bronzezeit III. 2. . . 1500—1350	III. mykenischer Vasenstil in Griechenland gleichzeitig mit der Regierung Amenophis' III. in Aegypten (zweite Hälfte des XV. Jahrh.) Pfahlbau von Peschiera und Terramaren in Oberitalien		1500—1350
Bronzezeit III. 1. . . 1650—1500	Pfahlbau von Peschiera und Terramaren in Oberitalien		1650—1500
Bronzezeit II. . . . . 1800—1650	Pfahlbauten und Terramaren, Depotfund von Cascina Ranza, Gräber von Povegliano in Oberitalien		1800—1650
Bronzezeit I. 2. . . . 1950—1800	Pfahlbauten und Terramaren in Oberitalien		1950—1800
Bronzezeit I. 1. . . . 2100—1950	(Kupferzeit) Pfahlbauten (und Terramaren), Gräber von Remedello und Cumarola in Oberitalien		2100—1950

Montelius sagt über dieses System (l. c., S. 265), er wisse sehr wohl, dass seine Chronologie erheblich von der bisher allgemein angenommenen abweiche, „but I cannot help it“. Wir folgen ihm zunächst noch in der Betrachtung einiger Daten, worin er Bestätigungen seiner Aufstellung erblickt, und werden dann kurz sagen, warum wir seine Ansetzungen dennoch fast durchaus für zu hoch gegriffen halten. In der Grotta d'Iside zu Vulci, welche Montelius in die zweite Hälfte des VII. Jahrhunderts setzt, fand sich ein Scarabäus mit dem Namen Psametiks I. von Aegypten, welcher 664—612 regierte. Megara Hyblaea in Sicilien bestand 727—482, und die ältesten Grabvasen von dort zeigen den zweiten „protokorinthischen“ Stil, welchen Montelius in das VIII. Jahrhundert stellt. Die Etrusker selbst setzten ihre Ankunft in Italien in eine Zeit, welche der Mitte des XI. Jahrhunderts entspricht, und die erste protoetruskische Periode umfasst nach Montelius das XI. Jahrhundert.

Am grellsten erscheint die Differenz in der Auffassung der reichen Gräber Regulini-Galassi in Caere, Bernardini in Praeneste und del duce in Vetulonia.[1] Diese werden gewöhnlich um 600 angesetzt. Nach Montelius fallen sie in das IX. Jahrhundert, was einen Unterschied von 250—300 Jahren ausmacht. Sollte man sich bisher so sehr haben irren können? Die Gründe, welche Montelius hier anführt, sind folgende (sie beleuchten scharf die Grundlage seines ganzen Systems). In den Gräbern Bernardini-Praeneste und del duce-Vetulonia fanden sich an bemalten griechischen Vasen nur alte feine Skyphoi. Das Grab Regulini-Galassi enthielt nun einen Silberbecher der gleichen Form. Daraus schliesst Montelius, dass diese Gräber älter sein müssen als die ältesten Gräber mit „protokorinthischen“, noch rein geometrisch bemalten Gefässen, noch älter als die Gräber mit echt korinthischen Vasen und viel älter als die frühesten nach Italien gekommenen attischen Vasen („Françoisvase“), die er um 700 ansetzt. Ferner findet er eine kleine Silberamphora aus dem Grabe Regulini-Galassi von gleicher Form wie die Thonamphoretten, welche in Gräbern von Narce und sonst mit protoetruskischen Typen des XI. Jahrhunderts gefunden werden. Auch die grosse Goldfibel desselben fürstlichen Grabes in Caere zeige die typische Form der Bronzefibeln des Beginnes der protoetruskischen Zeit. Die Palmetten dieser Goldfibel vergleicht er mit solchen aus dem Palaste Assurnazirpals zu Nimrud (erbaut in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, restaurirt unter Sargon im VIII. Jahrhundert). Da in diesem Palaste auch „phönikische“ Silberschalen gefunden wurden, schwankt er, ob man dieselben dort dem VIII. oder IX. Jahrhundert zuweisen solle. Die kleine Silberamphora und andere Gefässe des Grabes Regulini-Galassi und des Grabes del duce haben etruskische Inschriften. Montelius sieht sich also genöthigt, anzunehmen, dass die Buchstabenschrift in Etrurien lange vor dem historisch bezeugten Beginne der griechischen Colonisation im Westen verbreitet gewesen sei. In Griechenland ist sie nach seiner Meinung schon im X. Jahrhundert oder noch früher gemein gewesen.

Erwägt man das Gewicht dieser Folgerungen und das der Gründe, auf die sie aufgebaut sind, so wird man die ersteren schwer, die letzteren leicht

[1]) Siehe oben S. 407 f.

finden. Wir glauben selbst und werden es noch weiter vertreten, dass griechischer und vielleicht auch anderer östlicher Einfluss in Italien viel früher begonnen hat, als die historischen Nachrichten ihn zulassen. Für gewisse typische Erscheinungen der ersten Eisenzeit möchten wir den Beginn solchen Einflusses in das IX. oder X. Jahrhundert setzen. Aber diese Erscheinungen der ältesten Villanovacultur rückt Montelius in das XI. und XII. Jahrhundert hinauf, und in das IX. verlegt er schon den Höhepunkt orientalischen Imports und orientalisirender Arbeit im Lande selbst. Diese Ansetzungen gründen sich auf die gewiss nicht organische, sondern mechanische Zuweisung eines Jahrhunderts an jede Culturgruppe und darauf, dass jede solche als Culturstufe, als Staffel einer streng symmetrisch gegliederten Leiter aufgefasst wird. Es ist sehr die Frage, ob wir dazu berechtigt sind. Bei aller Anerkennung für die Autorität eines Forschers von dem Range, den Montelius einnimmt, glauben wir von vorneherein nicht, dass die Vasenstile in der Dauer ihrer Herrschaft sich so glattweg ablösen wie Dynasten auf einem Throne. Wir glauben nicht, dass geometrisch bemalte Vasen ohne und dann mit Vogelreihen, dann protokorinthische der ersten und der zweiten Gattung, dann echt „korinthische" der ersten und der zweiten Classe so aufeinander gefolgt sind, dass man ihnen je ein ganzes oder halbes Jahrhundert unbeschränkter Dauer zurechnen kann. Es sind ja in verschiedenen Fabriken verschiedene Richtungen der Keramik gepflegt worden, und manche der oben genannten Stile können gleichzeitig mit anderen geblüht haben. Ein jüngerer Stil kann sich zeitlich zum Theil mit einem älteren decken; dies wird sogar als Regel angenommen werden können. Es scheint demnach unthunlich, jedem ein eigenes Jahrhundert zu reserviren.

Dazu kommt noch, dass der regelmässige Import griechischer Vasen nach Mittelitalien nicht wohl vor die Zeit der ersten griechischen Stadtgründungen in Unteritalien und Sicilien, d. h. vor das Ende des VIII. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Vor dieser Zeit herrschte Seeverkehr zwischen Griechenland und Italien; aber dieser kann nur in einzelnen seltenen Fällen griechische Thongefässe nach dem Westen gebracht haben. Was er brachte, und wodurch er den geometrischen Stil der ersten Eisenzeit in Mittel- (und Ober-) Italien ins Leben rief, waren nicht Thon-, sondern Metallwaaren, besonders getriebene und gravirte Gefässe und Rüstungsstücke aus Bronze. Thongefässe, die künstlerisch noch wenig Werth hatten wie die allermeisten vorattischen, waren keine geeignete Handelswaare für weite und gefahrvolle Seefahrten. Anders wurde es, als im Westen Griechenstädte erstanden. Dort pflegte man in localer Ausprägung die vom Mutterland herübergebrachte keramische Kunst, dort schuf man für den Nahhandel mit italischen Stämmen und mit den Etruskern jene billige bemalte Waare, die sich von einer gewissen Zeit ab in den mittelitalischen Gräbern findet. Diese gewisse Zeit wird also um 700 beginnen, nicht, wie Montelius annimmt, um 1000 oder 1100 v. Chr.

Wir werden demnach im Folgenden an der — wenigstens in den Hauptzügen — allgemein angenommenen Chronologie der Culturstufen Mittelitaliens festhalten und Montelius' „protoetruskische Zeit" (I und II) in das VII. Jahr-

hundert verlegen, seine „erste etruskische Periode" (die Zeit der Gräber Regulini-Galassi u. s. w.) um 600 v. Chr. ansetzen.

Die ältesten Eisenzeitfunde Mittel- und Oberitaliens stammen aus den sogenannten „tombe a pozzo" (Brunnengräbern).[1] Hier sind die Urnen, die als Urnendeckel verwendeten Schalen und die Beigefässe grobe locale Fabrikate aus schlecht gereinigtem Thon (impasto Italico), dickwandig und doch mürbe, am offenen Feuer ungleich gebrannt, missfärbig rothbraun bis schwarz. Ein Haupttypus ist die Urne „a doppio cono" mit schlankem Körper und hohem konischem Halse. Als Urnendeckel dienen Schalen mit halbkreisförmig emporstehendem Henkel, neben dem zuweilen Randvorsprünge stehen. Hausurnen mit Reihen doppelter Vogelprotomen auf dem Dachfirst und helmförmige Urnendeckel mit Knauf erscheinen nur in Mittelitalien, erstere in Corneto, Allumiere, Bisenzio, Vetulonia, Alba Longa und Rom (Esquilin), letztere in Corneto und Vetulonia. Montelius setzt die Gräber mit Hausurnen in seine vierte Bronzezeit (1350—1100).

Die Ossuarien dieser Zeit haben meist eingeritzte, seltener aufgemalte Verzierungen. Unter den Urnen im Museum zu Corneto sind nur 4% unverziert, dagegen sind die Deckelschalen aus Corneto und Vulci meist ohne Ornament. Unverzierte Urnen sind häufiger in Bisenzio, noch häufiger in Chiusi, überwiegend in Vetulonia und auch in der ersten Gräberstufe bei Bologna (Benacci I) zahlreich. Gsell schliesst daraus mit Recht, dass die Lust an Verzierung durch den Seehandel zuerst an der Küste des südlichen Etrurien geweckt worden sei. Die Ornamente sind streng geometrisch, und wie bescheiden diese Decoration auch aussehen mag, so steht sie doch auf einer ganz anderen Stufe als die der oberitalischen Terramaren und aller älteren und gleichzeitigen mitteleuropäischen Culturgruppen. Zweifellos ist sie also nicht von Mitteleuropa oder Oberitalien herzuleiten. Die Muster sind schraffirte Dreiecke, treppenförmige Motive, vor Allen das Hakenkreuz und der Mäander, ineinander geschachtelte Rechtecke und andere fensterförmige Figuren, senkrechte und schräge Kreuze, Schachbretter, concentrische Kreise mit Centralpunkten, Räder u. dgl., in summa ein System, das sich auf den drei Elementen des Dreiecks, des Vierecks und des Kreises aufbaut, wie der Dipylonstil. Zur Herstellung dieser Ornamente dienten Spatel, mehrzackige Gäbelchen, Stempel, mit welchen Punkte und Würfelaugen eingedrückt wurden, und vielleicht ein Zahnrädchen, welches Reihen kleiner paralleler Strichelchen hervorbrachte. Bemalung der Thongefässe findet sich ziemlich häufig in Etrurien und der Emilia (in Corneto, Bisenzio, Vetulonia, Volterra, Chiusi, Bologna, Villanova) an Töpfen und Schalen, in Etrurien auch an Helmdeckeln und Hausurnen. Als Farbstoff diente ein mit Oel oder Wachs angemachter Ocker. Dieser überzieht in Vulci zuweilen die eingeritzte Decoration. Ausserdem erscheint

[1]) Die gründlichste Darstellung dieser Gräberfunde gab, mit specieller Rücksicht auf Mittelitalien und namentlich auf Vulci, Gsell, Fouilles dans la nécropole de Vulci, S. 257 ff., dem wir oben folgen; eine kürzere für Mittel- und Oberitalien zusammen Martha, L'art étrusque, S. 47 ff. Die erste zusammenfassende Schilderung der Villanovastufe in ganz Italien schrieb Undset (L'antichissima necropoli Tarquiniese, Ann. dell' Inst. 1885, 104 pp.).

farbige (weisse) Ausfüllung der eingeritzten Ornamente, jedoch seltener in Tarquinii und Alba Longa, als in Oberitalien (Bismantova, Golasecca I, Este I und II). Sehr alt ist auch die Thongefässverzierung mit eingedrückten Bronzebuckelchen; sie erscheint schon in der Terramarazeit an einem schalenförmigen Deckel zu Casinalbo bei Modena, dann in Corneto, Vetulonia, Cività Castellana, Rom (Esquilin), ferner an Thongefässen und Thonanhängseln der Gräber bei Bologna, in Savignano am Panaro und in Imola. Besonders beliebt blieb diese Technik, in welcher Ghirardini evident mit Recht Nachahmung gebuckelter Bronzearbeit erblickte, in Venetien. Hier erscheint sie ungemein häufig in der zweiten Gräberstufe (circa 600—500), dagegen ziemlich selten in der dritten (500—400). Ein Stück solcher Arbeit unter den Funden aus der Certosa bei Bologna stammt vielleicht aus dem Venetischen. Aus Venetien verbreitete sich diese Technik in die Ostalpenländer (Santa Lucia u. s. w.). An die Terramaratöpferei erinnert die nicht seltene ansa lunata und die mit hängenden Halbkreisen umzogenen Buckel auf manchen Thongefässen.

Die thönernen Beigefässe aus den Gräbern dieser Periode sind weder sehr zahlreich, noch sehr formenreich im Vergleich mit dem Gräberinhalt jüngerer Stufen Italiens oder der attischen Dipylonperiode, dagegen mannigfach im Vergleich zur Terramarastufe oder zur ersten Eisenzeit Mitteleuropas. Es sind bräunliche oder schwärzliche, manchmal rothe Vasen aus impasto Italico, deren Typen zum Theil auf die Keramik der Terramarastufe zurückgehen, zum Theile als Nachahmungen von den östlichen Küsten des Mittelmeeres importirter Thon- und namentlich Bronzegefässe entstanden sind. Doppelte Henkelansätze, ähnlich der ansa lunata der Bronzezeit finden sich auch an Töpfen und Näpfen. Neu sind hohe, durch Horizontalstege zum Rand quergetheilte Henkel. Die Schalen mit solchen heissen in Italien „tazze di tipo Laziale“, weil sie besonders in Latium (Alba Longa, Rom, Pratica-Lavinium) vorkommen; sie finden sich aber auch im südlichen Etrurien (Veji, Cività Castellana, Corneto, Bisenzio), seltener um Bologna. Weiter nördlich erscheinen plumpe Nachahmungen dieses Typus, wie ich sie aus Monselice und Arquà del Monte in Venetien mit der Urform zusammengestellt habe.[1]) Verwandtes findet sich im bosnischen Bergland um Sarajevo und auf dem Glasinac.[2]) In Vulci, Corneto, Vetulonia, Alba Longa u. s. w. kommt der Askos vor, eine ostmittelländische Form, wie die Funde von Hissarlik, Cypern, Thera, Mykene beweisen. Manche Typen — eine bauchige Henkelflasche mit engem hohem Hals, ein sphärisches Fussgefäss u. A. — sind wahrscheinlich Imitationen importirter Bronzevasen. Die Beigefässe sind häufig geometrisch verziert, meist mit eingeritzten, selten mit weiss aufgemalten Linien. Die nicht ganz seltenen plastischen An- und Aufsätze sind oben (S. 520 f.) genannt worden; auch sie deuten auf Bronzenachahmung hin, da es keine primäre Idee sein kann, Thongefässe mit zerbrechlichen figuralen Zuthaten zu schmücken.

[1]) Mitth. prähist. Commission der Akad. der Wissensch. I, S. 97, Fig. 12—15.

[2]) Wissensch. Mitth. aus Bosnien I, S. 118, Fig. 9.

Alle der Bronzezeittöpferei gegenüber neuen Erscheinungen in der Keramik der tombe a pozzo legen es uns nahe, der **Bronzewaare** in diesen Gräbern erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken. Während die kleinen, meist gegossenen Bronzen, wie Fibeln und andere Schmucksachen, Beile und Messer vorwiegend der Zeitbestimmung dienen, wird die künstlerische Seite dieser Culturstufe mehr an den grossen getriebenen Bronzen erkannt. Es sind Gefässe, Tracht- und Rüstungsstücke, unter den ersteren flache breitrandige Schalen, zuweilen auf drei krummen Füssen, einige auch mit napfförmigen Randaufsätzen und einer Randgarnitur eingehängter Ringe, sphärische Fussgefässe mit fixen und beweglichen Henkeln, vogelförmige Gefässe auf vier Rädern und namentlich das typische Villanova-Ossuar a doppio cono, oft mit konischem Fuss. Unter den Tracht- und Rüstungsstücken erscheinen elliptische Gürtelbleche („Mitren") und Helme, theils hemisphärisch mit Knauf, theils mit Spitze, hohem, auch die Spitze nachbildendem Kamm und je drei Zapfen vorne und rückwärts.

Diese grossen geschmiedeten Bronzen sind ursprünglich wenigstens nach Mittel- und Oberitalien zweifellos importirt worden, bis man sich im Lande selbst auf die Herstellung solcher Arbeiten verlegte. Sie vertreten wohl grösstentheils ostmittelländische Typen, die zuerst in Unteritalien Fuss gefasst haben. Unsicher ist dies für die Villanovaurne; dagegen sind die Gürtelplatten und Helme als mykenische Formen angesprochen worden.[1]) Diese Bronzen sind nun auch die Träger einer Decoration, welche für den Stil der ersten Eisenzeit in Italien und Mitteleuropa von entscheidender Bedeutung geworden ist.

Die Ornamente an den Bronzen der Villanovaperiode sind theils gravirt, theils getrieben. Man kann im Allgemeinen sagen, dass das gravirte Ornament an kleineren gegossenen Stücken (Messern, Beilen, Fibeln etc.), das getriebene an grösseren geschmiedeten Stücken (zumeist Vasen) vorherrscht, sowie dass

---

[1]) Reichel, Ueber homerische Waffen, S. 121, Fig. 38, 39; Helbig, Sur la question mycénienne, Fig. 31—35. Ueber die „Mitren": Helbig, Das homerische Epos², S. 83 f., Anm. 9 und S. 289 und Orsi, Sui cinturoni italici della prima età del ferro I. (Atti e mem. real. Deput. per le prov. di Romagna III, 3. Ser.) Modena 1885. Helbig rechnet die Mitren zu den Formen der ersten Eisenzeit, welche in Italien und Griechenland „in so auffallender Weise übereinstimmen, dass die Vermuthung, die betreffenden Typen seien unabhängig voneinander sowohl auf der Balkan- als auf der Apenninhalbinsel entstanden, entschieden ausgeschlossen ist; vielmehr werden wir zu der Annahme genöthigt, dass bereits damals Verkehr zwischen den beiden classischen Halbinseln stattfand und Culturobjecte aus der östlichen in die westliche eingeführt wurden". (Ueber die „Mitren" vgl. oben S. 493; auch soll unten noch darauf zurückgekommen werden.) Es entspricht vollkommen der Geschichte der Kriegsrüstung in Griechenland, wenn Metallpanzer, wie sie in Klein-Glein (Steiermark), Visirhelme und Beinschienen, wie sie auf dem Glasinac (Bosnien) in Grabhügeln der ersten Eisenzeit Illyriens gefunden werden, in der Villanovastufe Italiens nicht vorkommen. Diese drei Typen bronzener Rüstungsstücke sind in griechischen Denkmälern zuerst auf frühattischen Vasen, etwa von 700 v. Chr. an, dargestellt. Exportwaare nach den Küsten der oberen Adria bildeten sie wohl nicht vor der Mitte des VII. Jahrhunderts. „Es liegt sehr nahe," sagt Reichel (l. c., S. 127), „anzunehmen, dass diese Dinge miteinander und durcheinander entstanden sein werden in jener Epoche vielfacher Kämpfe und Wanderungen, die auf die Zeit der achäischen Cultur folgte, und die eine zugleich beweglichere und vollkommenere Kriegsrüstung erforderte, als die homerische war. Da wurden die alte τεύχεα abgelöst durch die jonische Hoplitie."

das erstere vorwiegend geometrisch und gleich den Formen der eingeritzten Thongefässverzierung, das letztere dagegen ein Buckelornament ist. Gewisse Motive, wie die von Kreisfiguren ausgehenden doppelten Schlangen- oder Vogelprotomen erscheinen sowohl gravirt als getrieben oder in einer Combination beider Techniken ausgeführt an Mitren, aber weitaus vorherrschend ist bei solchen σφυρήλατα doch die Buckeltechnik, welche auch lineare Motive entweder durch Reliefstäbe oder Reihen kleiner Buckelchen ausdrückt. Ein Hervortreten von schmalen Reihen einfacher geometrischer Motive in Treibarbeit kennzeichnet erst die Periode der Fossagräber Mittelitaliens um 700 v. Chr.

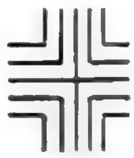
Die Technik der Gravirung in Metall ist älter als die Verzierung durch Treibarbeit. Ganz abgesehen von den eingeritzten Verzierungen der vormetallischen Perioden, wird die Gravirung entsprechend der allgemeinen Priorität des „levare“ vor dem „porre“ schon in der reinen Bronzezeit geübt und ist die dem primitiven Metallguss adäquate decorative Technik. Die getriebene Verzierung entspricht dagegen ebenso der Schmiedearbeit und damit der ersten Eisenzeit, in welcher die letztere ihren Aufschwung nimmt. Auch darin äussert sich das alte Gesetz der primitiven Schmuckkunst, dass die Verzierung technisch in denselben Bahnen verläuft wie der rein industrielle Theil der Arbeit. Nach Vollendung des Rohgusses wird das Stück mit dem Meissel und dem Stichel fertiggestellt, geglättet und damit auch verziert. Die mit dem Hammer getriebene Schmiedearbeit wird dagegen auch mit dem Hammer und der Punze decorirt. Es ist gewissermassen eine Inconsequenz, wenn σφυρήλατα gravirt werden; aber das altherkömmliche Wesen dieser Ziertechnik erklärt auch die anachronistische oder archaistische Anwendung derselben. Die Herstellung linearer Muster — Kreise, geradliniger Motive, Vogelköpfe u. s. w. — in Punktreihen (oder getriebenen Stäben) muss eo ipso jünger sein als die Ausführung derselben in fortlaufenden, ununterbrochenen Linien, wie sie die Gravirung hervorbringt.

In dem speciellen Falle, der uns hier beschäftigt, sind das geometrische Ornament und das mit demselben zeitlich zusammengehende Spiralornament in der getriebenen Buckelornamentik einer weitreichenden Vereinfachung und Entstellung verfallen. Die Buckelornamentik ist das Jüngere, Allgemeinere, Zeitgemässere, die Gravirung das Aeltere, Speciellere. Wenn nun das Buckelornament, wie seine ausgedehnte Anwendung auf Helmen, Gürteln, Gefässen, Anhängseln der ältesten Nekropole von Corneto zeigt,[1]) schon am Beginne der ersten Eisenzeit Italiens eine herrschende Stellung einnimmt, so muss jene Adoptirung und Vereinfachung der geometrischen und der mykenischen Muster im griechischen oder gräcophönikischen Handwerk frühzeitig vor sich gegangen sein. Und dieser Process ist local kaum zu fixiren; denn er entspricht einer rasch um sich greifenden industriellen Bewegung, die überall, wo man dünne Bronzeplatten verarbeitete, zum Ausdruck kommt. Eher sind vielleicht jene einzelnen Gegenden des Ostens nachzuweisen, wo man geometrische und mykenisirende Metallgravirung in alter Reinheit fortsetzte und feinere Waare damit verzierte.

---

[1]) Not. d. Scavi 1882, Taf. XII, Fig. 6, 7, 14; Taf. XIII, Fig. 1, 6, 8, 19; Taf. XIII bis, Fig. 25.

Unter den gravirten Verzierungen auf den Fussscheiben italischer Fibeln der Villanovaperiode finden sich Figuren, die auf orientalisirenden ostgriechischen Vasen in Bändern und als Füllornamente vorkommen. Einige darunter sind gewöhnliche geometrische Muster wie das Hakenkreuz,[1]) dann Reihen von └ └ └- und ┐┐┐-Figuren,[2]) sowie Zickzacklinien.[3]) Es erscheinen aber auch Kreuze aus vier Dreiecken[4]) und die nebenstehende Figur, was ganz ebenso isolirt und ohne Umrandung auf rhodischen Vasen zu finden ist.[5]) Anderes, was auf jenen Vasen gemein ist, fehlt aber wieder in Italien, und wahrscheinlich sind die Villanovafibeln mit Fussscheibe, wenn sie auch nicht, wie Montelius will, dem Ende des zweiten Jahrtausends angehören, bedeutend älter als die bemalten orientalisirenden Vasen Ostgriechenlands.



Böhlau war es, der die keramische Decoration in den ältesten „tombe a pozzo“ auf ein im Mutterlande derzeit noch obdachloses griechisches geometrisches System zurückführte.[6]) Die aus den Benaccigräbern bei Bologna stammenden und jetzt im Langsaale des Civico Museo dieser Stadt aufgestellten „düsteren Reihen schwerfälliger Urnen mit übergestülpten Schalen und barock verzogenen geritzten Ornamenten“ verrathen ihm eine „griechische Formensprache, die von Barbaren geschickt genug, aber doch mit fremdartiger Färbung nachgesprochen wird“.

Böhlau geht davon aus, dass die einst von Conze aufgestellte, dann von diesem selbst wieder aufgegebene Theorie des gräcoitalischen (arischen) Ursprunges der geometrischen Ornamentik gegenwärtig ganz unhaltbar sei. Wir sind, wie der Leser gesehen hat, zu demselben Resultate gekommen. Der Mäander, das führende Ornament der altitalischen Decoration, fehlt ursprünglich in allen geometrischen Systemen Griechenlands (sowie im kyprischen und apulischen), mit einziger Ausnahme der Dipylonstilgattung. Diese kann aber nicht etwa den zuletzt gekommenen Griechen, den Dorern, zugeschrieben werden, weil gerade an den späteren Sitzen der Dorer die Dipylonstile fehlen, und weil, wie wir hinzufügen dürfen, wenn die Dorer dieses System aus dem Norden mitgebracht hätten, in ihrer älteren Heimat sich Vorstufen desselben finden müssten, was nicht der Fall ist.

Die verschiedenen geometrischen Systeme Griechenlands sind nicht im Auslande entwickelt und nicht erst am Schlusse der mykenischen Periode etwa durch neue Einwanderer importirt worden, sondern sie entstanden während der mykenischen Periode selbst in den einzelnen griechischen Fabriksorten, wo sie später auftreten. An diesen Orten dienten sie früher zur (eingeritzten) Ver-

---

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, A, Taf. I, Fig. 9.

[2]) L. c., Taf. I, Fig. 3, 8, 9.

[3]) L. c., Fig. 9, 13.

[4]) L. c., Fig. 9, 13.

[5]) L. c., Taf. XV, Fig. 213; vgl. die im Jahrb. des Inst. I, 1886, S. 134 ff. und VI, 1891, S. 263 ff. abgebildeten rhodischen Thongefässe.

[6]) „Zur Ornamentik der Villanovaperiode“ in der Festschrift der XXVI. Jahresversammlung der Deutschen Anthr. Gesellsch. in Kassel 1895. (Vgl. oben S. 343).

zierung schlichter Gebrauchsgegenstände, der Thongefässe und des Hausrathes der ländlichen und überhaupt der niederen Bevölkerung, während für Weihgeschenke, Grabbeigaben und höfischen Prunk, besonders an den Herrschersitzen der mykenischen Zeit, der nach dieser Periode benannte Kunststil üblich war. „Nun versiegen um die Wende des zweiten Jahrtausends die fremden Quellen der mykenischen Cultur, und sofort treten die Unterströmungen zu Tage. Die hauptstädtischen Fabriken nehmen die Decoration des Bauerngutes auf, entlehnen mit ihr auch eine Anzahl von Gefässformen, und es tritt uns theilweise in der glänzenden Technik der mykenischen Keramik eine geometrische Vasengattung entgegen.“

Die Unterschiede der jüngeren geometrischen Systeme Griechenlands beruhen auf dem verschiedenen Mass der Beimischung und Ausbildung mykenischer Elemente, die im Dipylonstil die ausgedehnteste Aufnahme und Umformung erfahren haben. Hier findet sich denn auch zuerst der Mäander, der, wie nicht zu bezweifeln ist, irgendwie auf das Spiralornament zurückgeht. Im Gebiete des böotischen Systems ist der stilistische wie der technische Fortschritt weit geringfügiger.

Daraus folgt, dass das Auftreten des Mäanders als führendes Element in der Decoration der italischen Villanovastufe und als specifische Erscheinung im Dipylonsystem nicht auf einen gemeinsamen mitteleuropäischen Ursprung dieser beiden Stile zurückgeführt werden kann, sondern dass diese Zierbandform aus Griechenland nach Italien hinübergebracht sein muss. Dies gilt von dem ganzen Ornamentsystem der Aschenurnen und Deckelschalen der Gräberstufen Benacci I und II, d. i. der ältesten Nekropole bei Bologna.

Die Formen jener Gefässe können echtitalische Erfindungen sein, obwohl man, trotz des Vorkommens gewisser Stammformen in der Terramaraschichte, auch daran zu zweifeln beginnt. Dagegen sind die eingeritzten Ornamente derselben[1]) nur barock verzerrte Elemente eines fremden höheren Systems, in deren Anwendung durch das barbarische Handwerk allerdings eine gewisse Erfindungslust zum Ausdruck kommt. Manches an diesen Neubildungen dürfte jedoch einfach dem Zwange der Technik, dann den plumperen Händen der Arbeiter und den rauheren Flächen der groben ungedrehten Thongefässe zuzurechnen sein. „Alles in Allem,“ sagt Böhlau nach einer Erwägung des ästhetischen Charakters der Villanovaornamentik, „das System erscheint nicht als Besitz, sondern als Lehngut; es ist nicht auf italischem Boden erwachsen, sondern dahin verpflanzt. So erklären sich die Widersprüche. Man hatte eben die Formen übernommen ohne das Verständniss, das ihre Handhabung ermöglichte, und brachte es nicht über eine unfreie Nachahmung.“ Während der Dipylonstil für Griechenland gewissermassen einen Rückschritt bedeutet, ist der Villanovastil in Italien, wo keine grosse mykenische Stilperiode vorherging, das erste wirkliche Decorationssystem der einheimischen Keramik.

[1]) Mäander, Treppenlinien und gefüllte (A-förmige) Dreiecksmotive am Halse, grosse, in regelmässigen Abständen geordnete Quadrate mit eingezeichneten kleineren Mustern: concentrischen Quadraten, Schachbrettern, Hakenkreuz- und Dreiecksmotiven auf dem Bauch der Urnen.

Diesem Ornamentsystem liegt ein griechisches zu Grunde, dessen Heimat im Mutterlande sich derzeit noch nicht bestimmen lässt. Die wesentlichen Elemente desselben waren der Mäander (mit Verwendung des Hakenkreuzes und der Treppenlinie) und das Dreiecksband. Auch enthielt es Bänder mit metopenförmigen Unterbrechungen, aus deren vergrösserter und vergröberter Nachahmung die Quadrate auf dem Bauche der Villanovaurnen hervorgegangen sind. Vom Dipylonstil unterschied es sich mehrfach, unter Anderem durch seine Bildlosigkeit, wodurch es dem böotischen, dem apulischen und dem protokorinthischen System verwandt war. Dieses im griechischen Mutterlande derzeit noch obdachlose System muss schon im X. und IX. Jahrhundert vorhanden gewesen und auf Italien seine Wirkung geübt haben. Es hat nach Böhlau wahrscheinlich zuerst in Mittelitalien Fuss gefasst und ist schon dort zu jenen pathologischen Missbildungen ausgeartet, welche uns die Ausgrabungen in den Nekropolen der Falisker neuerlich zahlreicher kennen gelehrt haben. Aus Bologna sind uns diese Entstellungen nur durch Zufall früher bekannt geworden als aus dem cisapenninischen Theil der Halbinsel.

Seit Kurzem weiss man, dass Urnen von echtestem Villanovatypus mit charakteristischen Ornamenten: gestricheltem grobem Mäander auf dem Hals, Zickzacklinien auf dem Bauch (die Linien wie mit einem Zahnrädchen eingedrückt) auch in unteritalischen Nekropolen vorkommen. Aus Cuma stammt ein solches Ossuarium im Museum zu Neapel,[1]) also genau von dem Punkte, wo später zuerst eine Griechenstadt auf dem italischen Festlande gegründet wurde. Pigorini, welcher früher,[2]) gemäss seiner Theorie von der Verbreitung der Villanovacultur durch die von Norden nach Süden wandernden Italiker, diese Cultur in Unteritalien nur in einer jüngeren Ausprägung vertreten finden wollte — da jene Verbreitung durch Wanderungen doch geraume Zeit beansprucht haben müsse — erkennt vollkommen die Bedeutung jenes Fundes und seine geringe Uebereinstimmung mit der angeführten Hypothese.

Schon Undset konnte[3]) auf die starke Vertretung der Villanovacultur in Campanien hinweisen. Hauptfundort ist hier Suessula bei Cancello, dessen älteste Nekropole Jahrhunderte lang im Gebrauche stand (bis um 500 v. Chr.).[4]) Allein, obwohl den im Museum zu Cancello bewahrten Funden keine genügenden Grabungsberichte zur Seite stehen, erkennt man doch, dass hier keine typischen „tombe a pozzo“ vorlagen. Es fehlen die charakteristischen Ossuarien „a doppio cono“ und andere älteste Formen. Dagegen erscheinen geometrisch bemalte griechische Vasen verschiedener Arten und Epochen, viele smaltene ägyptisirende Idole und Scarabäen und namentlich zahlreiche archaische Bronzen, zum Theil von grosser Aehnlichkeit mit oberitalischen Villanovatypen, zum Theil von ab-

---

[1]) Not. d. Scavi 1896, S. 531. Bull. paletn. Ital., Taf. XXIII, S. 44, Fig. 1.

[2]) Not. d. Scavi 1888, S. 240, anlässlich der villanovatypischen Funde von Torre di Mordillo.

[3]) L'antichissima necropoli Tarquiniese, Annali 1885.

[4]) Ganz verschieden sind die jüngeren Gräber mit griechischen Vasen des V. bis III. Jahrhunderts.

weichender Bildung. Ein Paar dieser besonderen Stücke, eine Fibel mit orientalisirender Menschenfigur und ein eigenthümliches durchbrochenes Bronzeanhängsel mit Thierköpfen sind schon oben (S. 427 vgl. Taf. IX, Fig. 4 u. 5) gewürdigt worden. Zu den Formen, die schon in Etrurien fehlen oder nur ausnahmsweise erscheinen, gehören auch die reich entwickelten Doppelspiralfibeln, wie sie ferner aus anderen Fundorten Campaniens, aus Calabrien und der Basilicata bekannt sind.

In den Gräbern von Suessula ist die älteste Stufe der italischen Eisenzeit bisher nicht nachgewiesen. Dennoch scheint es sehr möglich, dass die Stammformen der Villanovacultur zuerst an der Westküste Unteritaliens Fuss gefasst haben, dass diese Cultur dann in Mittelitalien ausgebildet und von hier nach Oberitalien übertragen worden sei.

Ungefähr um 700 v. Chr. beginnt mit den tombe a fossa in Corneto, Vulci, Orvieto, Bisenzio, Vetulonia, Cività Castellana und Pratica (Latium) eine jüngere Stufe der ersten Eisenzeit Mittelitaliens.[1]) Es ist keine durchaus neue Culturperiode, noch die Zeit einer neuen Kunst, sondern lediglich eine Fortsetzung der alten Villanovastufe der tombe a pozzo. Den grossen Unterschied dieser Skeletgräber gegen die älteren Brandgräber bildet ausschliesslich der Aufschwung des Importes und die Folgen dieser Erscheinung. Das Merkwürdigste in dieser Zeit ist, dass der geometrische Stil vielmehr durch den Import und die Nachahmung importirter Waare, als durch die rein locale Arbeit vertreten wird. Die importirte griechische Thonwaare, von der im Folgenden die Rede sein wird, stammt jedoch nicht aus dem griechischen Mutterlande, sondern aus Colonien auf der Apenninhalbinsel.[2]) Gsell unterscheidet eine ältere Periode der tombe a fossa von circa 700 bis um 660 und eine jüngere von da bis ans Ende des VII. Jahrhunderts. Seine Ausführungen, denen wir im Nachstehenden folgen, beziehen sich besonders auf Vulci, haben aber fast in Allem für einen viel weiteren Kreis Geltung.

In der älteren Periode der tombe a fossa erzeugt die locale Keramik vorzüglich zwei Classen von Freihandgefässen. Die einen sind braun oder schwarz, aus impasto Italico, aber technisch vorgeschrittener als die verwandte Arbeit in den tombe a pozzo; sie sind besser gebrannt und sorglicher geglättet. Die Verzierung besteht aus Warzen mit umherlaufenden concentrischen Halbkreisen, Furchen, Reliefstäben, Punktreihen und Bändern eingestochener Stricheln. Dies ist ein auffallendes Zurücktreten der geometrischen Decoration. Neu sind auch die Gefässformen mit ihren gefälligen Henkeln, oft mit hohem Fuss und

[1]) Literatur: Ghirardini, Not. d. Scavi 1881, S. 349; 1882, S. 191. Helbig, Ann. dell' inst. 1884, S. 115. Undset, ebenda 1885, S. 13. Zusammenfassende Darstellung: Martha, L'art Étrusque, Paris 1889, S. 98. Eingehender: Gsell, Fouilles dans la nécr. de Vulci, Paris 1891, S. 345.

[2]) „Vor dem VI. Jahrhundert," sagt Böhlau, „ist das Auftreten grösserer Mengen griechischer Vasen das sichere Zeichen der Nähe von Colonien, in denen mitgewanderte Töpfer und Maler in heimischer Weise arbeiten, und erst als Bemalung von Künstlerhand ihren Werth gesteigert hatte und die grössere Sicherheit der Wasserstrassen umfangreicheren Export erlaubte, beginnt ihre Massenausfuhr nach allen Gegenden."

Deckel. Vieles deutet auf Metallnachahmung, besonders die Thonschalen mit eierstabförmigen Rippen und andere mit zwei geknotenen Henkeln. Eine Thonschale aus Vulci hat grosse Aehnlichkeit mit einer Silberschale aus Caere. Die andere Classe wird gebildet von gelblichen Thongefässen mit roth aufgemaltem geometrischen Ornament. Diese sind locale Nachahmungen importirter griechischer Gefässe, wie sie sich in Corneto wirklich gefunden haben. Es sind schlanke Amphoren und bauchige Fussgefässe. Den Hals einer solchen Amphora schmücken verticale Ziekzackreihen, die Schultern Reihen concentrischer Kreise, den Bauch eine in metopenartige Felder getheilte Zone.

In der jüngeren Periode der tombe a fossa hat man vor Allem wieder zwischen der rein localen Keramik und dem Import griechischer, geometrisch verzierter Thongefässe zu unterscheiden. Rein local sind rothe und schwarze en relief verzierte Urnen und Krüge. Die rothen sind auf dem ganzen Körper mit einem Netz von Stäben überzogen und die so entstandenen Cassetten oft abwechselnd weiss bemalt und roth belassen. Die schwarzen Vorläufer der späteren Buccherovasen haben statt der Netzstäbe Reliefbogenlinien, in deren Zwickeln zuweilen Pferdchen en relief erscheinen. Dies Alles ist Nachbildung getriebener Bronzearbeit, wie sie in Becken, Schilden, Flaschen aus verschiedenen Fundorten wirklich vorliegt. Bei grossen beckenförmigen Thongefässen erstreckt sich die Imitation sogar auf die Nieten der Henkelansätze. Gleiches gilt von den Henkelschalen mit eierstabförmig gebuckelter Wandung, von solchen mit strickförmig gedrehten oder flachen Henkeln und anderen Formen. Die erstgenannten Schalen bilden eine Specialität der Localkeramik dieser Epoche und finden sich in allen etruskischen Nekropolen nördlich und südlich des Apennin. Aus Bronze trifft man sie jedoch erst in etwas jüngerer Zeit. Amphoren und Skyphoi verrathen sich ebenfalls durch ihre Formen als Nachahmung importirter Waaren. Dass diese aus Metall gewesen, lehrt das Vorkommen jener Typen in Silber. An Henkeln, Füssen und Untersätzen erscheinen dreieckige Schlitze wie an Dipylonvasen, böotischen und melischen Thongefässen. Hohe Gefässuntersätze, die in Thon und Bronze vorkommen, sind oben schalenförmig, in der Mitte sphärisch, unten kelchförmig und durchbrochen. Diese Gefässe sind gewöhnlich unverziert. Wo Decoration vorkommt, ist sie eingeritzt, eingestempelt oder weiss aufgemalt. Die eingeritzten Ornamente sind höchst einfach: Umlaufsstreifen unter dem Rande, Verticalstriche auf dem Bauche, Ziekzacklinien, schraffirte Dreiecke, Mäander, deren Gänge mit Punktreihen gefüllt sind. Nur in Südetrurien sind die braunen Gefässe aus impasto Italico häufig mit Thierfiguren verziert, weiter nördlich bilden solche (Fische, Vögel) Ausnahmen, und in Vulci fehlen sie ganz. Selten sind auch die eingestempelten Ornamente. Die weiss aufgemalten Ornamente bestehen in Umfangslinien, Ziekzackstreifen, Halbkreisen über den Eierstabbuckeln der Schalen; der Mäander ist selten.

Im Ganzen ist die locale Keramik der tombe a fossa, obwohl technisch vollkommener, eine Fortsetzung derjenigen, welche in den Pozzogräbern vorkommt. Den Hauptunterschied bildet das Zurücktreten des geometrischen Ornamentes und die Vorliebe für Metallnachahmung.

Den geometrischen Stil dieser Zeit vertreten in Vulci und den verwandten etruskischen Nekropolen vielmehr die importirten griechischen Thongefässe und deren locale Nachahmungen.

Die griechischen Thongefässe sind blassgelb, zuweilen ins Grünliche oder Bräunliche spielend, und mit dunkelbrauner, durch den Brand häufig mattrother Farbe bemalt, in der Regel sorgfältig aus gut gereinigtem Thon gearbeitet. Verfall oder Imitation verrathen die Unreinheit des Thones, die Plumpheit der Formen, die Nachlässigkeit der Malerei. Hin und wieder erscheinen gelbweisse Linien, Punkte u. dgl. auf den braunen Ornamenten. In Corneto und Vulci währte der Import dieser Gefässe ungefähr von 700 bis 580 v. Chr. In jüngeren Gräbern finden sich daneben schon „protokorinthische" und korinthische Vasen. Eine Hauptform sind Oinochoen mit epheublattförmiger Mündung und flachem Henkel, wie sie in den geometrischen Stilarten der Dipylon-, der rhodischen und böotischen Keramik erscheinen. Unter den übrigen Formen erscheint der Askos mit oder ohne Thierkopf, wie er in Cypern, Hissarlik, Attika und Böotien vorkommt.

Die Ornamente sind nicht sehr zahlreich: horizontale gerade, Wellen- und Zickzacklinien, Zahnschnitte, gereihte ᒣ, ᒥ und ᒧ oder ineinander gehackte liegende S-förmige Figuren, Rauten und Dreiecke, welche zuweilen gefüllt oder gegittert sind, concentrische Kreise mit oder ohne Centralpunkt. Häufig ist die metopenartige Gliederung der Horizontalzonen durch verticale, gerade oder Zickzackstrichbündel, in deren Zwischenräumen kurze Abschnitte der oben genannten Muster erscheinen. Die Thierfiguren, welche hin und wieder vorkommen, sind Wasservögel, Fische, Pferde; als Füllschmuck finden sich neben ihnen Kreuze, Hakenkreuze, Sterne, Kreise mit Centralpunkt und S-förmige Figuren. Dieses System ist primitiver als der Dipylonstil und ähnelt den geometrischen Stilarten von Böotien, Cypern und Villanova.

Die locale Nachahmung geometrisch-griechischer Gefässe beginnt schon in den jüngsten Pozzogräbern zu Corneto, Vulci, Vetulonia und setzt sich in den Fossagräbern fort. Die italischen oder etruskischen Töpfer nahmen ihren groben Thon, gaben dem Gefäss einen gelben Anstrich und bemalten es roth. Doch bedienten sie sich dabei noch nicht der Drehscheibe. Aus der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts stammen viele solche Gefässe, die im Faliskerlande erzeugt sind: Untersätze, Schüsseln, Fussschalen, Eimer mit grossem Bügelhenkel, henkellose Urnen, vierhenkelige Amphoren. Verwandt ist die locale bemalte Keramik der jüngeren Benaccistufe bei Bologna mit rothem Ornament auf einem weisslichen Anstrich.

Neben der Keramik dieser Zeit sind die Metallarbeiten — getriebene Gefässe und Schilde aus Caere, Corneto, Praeneste u. s. w. — zu berücksichtigen, wie dies Orsi und Böhlau gethan haben. Letzterer unterscheidet (l. c., S. 11) zwei Gruppen, welche Das miteinander gemein haben, dass sie dicht mit schmalen, von kleinen gleichen Ornamentmotiven erfüllten Bändern überzogen sind. Aber die eine dieser Gruppen, ersichtlich die jüngere, verwendet zu jener Füllung mit Vorliebe Löwen, Flügelwesen, Palmettenmotive und ist vielleicht phönikischen Ursprunges. Sie findet sich erst in der Zeit der Kammergräber vom Ende des

VII. Jahrhunderts an. „Die andere beschränkt sich in erster Linie auf Reihen von Buckeln (Kreisen und Punkten), die mit dicht gestrichelten Bändern abwechseln. Aus Strichen und Buckeln werden oft metopenartig gefüllte Streifen zusammengesetzt. Von figürlichen Darstellungen kommen Pferde und Vögel vor. . . . Schon die Auswahl der figürlichen Darstellungen muss an die griechische geometrische Zeit erinnern.“ Analoge Metallarbeiten stammen aus Olympia. „Diese Ornamentik,“ sagt Böhlau, „hat ihre historische Anknüpfung an Metallarbeiten aus der classischen Zeit der mykenischen Kunst; Diademe und Gehänge aus den Schachtgräbern sehen wir mit Reihen einfacher Buckel geschmückt, einmal sind sogar die Buckel durch Verticaltheilung der Fläche schon zu Gruppen zusammengefasst. Mit dem Verschwinden der Spiralverzierungen tritt der mechanisch gepunzte Buckel als fast ausschliessliches Motiv hervor — ein bedeutsames Zeichen für die Art des Niederganges der Kunst — mit ihm und einigen einfachen Strichornamenten wird der ganze Aufwand bestritten.“ Erst gegen das Ende des VII. Jahrhunderts erscheint in Gräbern von Caere und Praeneste eine Gruppe von Goldarbeiten — eine Brustplatte, Armbänder, Fibeln — in deren schmalen Streifen charakteristisch-griechische geometrische Ornamente (Mäander, Dreiecke, Hakenkreuze) auftreten. Diese Arbeiten stammen nach Böhlau wahrscheinlich aus einer ostgriechischen, vielleicht kleinasiatischen Fabrik.

Es bietet ein merkwürdiges Schauspiel, wie der geometrische Stil hier unter europäischen „Barbaren“ der ersten Eisenzeit vielmehr durch Einflüsse aus einer fremden, höheren (griechischen) Cultursphäre, als durch seine vermeintliche uralte Bodenständigkeit aufrechterhalten wird — wie neben ihm die Motive einer herabgekommenen mykenisirenden Metallarbeit gepflegt werden — und wie sogar ostgriechische (kleinasiatische?) Goldschmiedewaare durch längere und treuere Bewahrung der alten geradlinigen Muster vor der mittelitalischen Kunst sich auszeichnet!

II. Der adriatische Culturkreis.

Wir gehen nun auf Oberitalien und damit auf den adriatischen Culturkreis über und werden hier wie später im Hallstätter Kreise im Ganzen und Grossen nicht unähnliche Erscheinungen zu verzeichnen haben.

In Oberitalien dauert die Periode der Brandgräber a pozzo wesentlich länger als in Etrurien. Die Ursache dieser Verschiedenheit liegt in der räumlichen Trennung beider Landestheile durch den Apennin. Erst die Ausdehnung der jüngeren etruskischen Cultur auf den Norden schafft hier gegen die Mitte des Jahrtausends Wandel, den die Stufe der Certosagräber bei Bologna bezeugt. Bis dahin herrscht fast ausschliesslich Brandbestattung (nur 2% Skelete kommen vor).[1] Die Thongefässe, stets ohne Anwendung der Drehscheibe geformt, entwinden sich der alten Roheit. Statt in der älteren, zwischen Roth und

[1] Gräberstufe Arnoaldi I, bei Bologna. Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. LXXXII bis LXXXVI.

Schwarz schwankenden, schmutzigen Farbe, zeigen sie sich ausgesprochen roth, braun oder schwarz. Die Formen sind feiner und leichter, zum Theil ganz neu. Durch schlanken Bau und hohe hohle Füsse, sowie durch andere Eigenheiten, z. B. Thonkettchen an den Henkeln, verrathen sie sich häufig als Metallnachahmung. Entsprechende Bronzevasen werden auch in den Gräbern selbst gefunden. An der Verzierung der Thongefässe ist zunächst das Ueberhandnehmen der Stempelverzierung und der aufgemalten Bänder anstatt der älteren Technik der Einritzung bemerkenswerth. Die Stempeleindrücke sind scharf und circa 2 Mm. tief, aber nicht, wie bei den späteren Buccherovasen, mit Rollcylindern hergestellt. Die Muster sind streng geometrisch und verbreiten sich — stets in einem der zahlreichen horizontalen Bänder gleich — über das ganze Gefäss. Es sind concentrische Kreise, Rädchen, S, frei und ineinandergestellt, Wellenlinien, Zickzacke, Zahnschnitte, Kreuze, Treppen, Mäanderelemente, Vögelchen, Männchen, zuletzt sogar Krieger mit Helm, Schild und zwei Speeren, Hirsche, Sphingen. Ziemlich häufig sind wechselnde Reihen von Menschen- und Vogelfiguren.[1]) Wie man sieht und wie die Anmerkung weiter zeigt, hat in diesem geometrischen System, das man als „jungbolognesischen", „jüngeren Villanova-" oder als „Arnoaldistil" bezeichnen kann, Figürliches in nicht ganz unbedeutendem Masse Aufnahme gefunden.

Die Frage nach der Genesis dieses Stils hat zuerst Böhlau (l. c., S. 13) aufgeworfen. Er findet, dass derselbe, trotz des gleichen Princips der Gliederung, keiner der beiden von ihm aufgestellten mittelitalischen Gruppen angehöre. Die zuweilen dominirenden Kreismotive verrathen den Einfluss einer aus dem Verfall des mykenischen Stils hervorgegangenen griechischen Buckelornamentik. Die Mäander und Mäanderelemente zeigen nicht die altbolognesischen Zerrformen, sondern rein griechische Gestaltung. Auch die alten Quadratmotive fehlen, und dafür erscheinen neue Muster. So sieht sich Böhlau genöthigt, für Oberitalien die Einwirkung eines in Etrurien noch nicht nachgewiesenen griechischen Systems anzunehmen, und findet dasselbe auf den rhodischen Pithoi. Zwar zeigen diese neben vielen auffallenden Uebereinstimmungen die Abweichung, dass auf jedem von ihnen auch Spiralen vorkommen, während die

[1]) Vgl. Gozzadini, Scavi Arnoaldi, S. 16, Taf. IV, Fig. 5 (das Stück l. c., S. 16, ist nicht, wie Reinach, La Sculpture en Europe, S. 83, Fig. 261, schreibt, aus Bronze, sondern aus Thon). Gozzadini hat a. a. O., Taf. V, VI, in sehr genauen Detailzeichnungen die Typen zusammengestellt, welche als Elemente von Ornamentzonen an den Thongefässen, Thoncylindern und Thonspulen dieser Gräberschichte auftreten. Es sind 40 verschiedene Formen. Taf. V, Fig. 1. Das Hakenkreuz. 2. Die S-förmige Doppelspirale. 3. Die Schlange. 4. Das Doppelbeil. 5. Undeutlich (vielleicht Frauenbüste mit dreifachem Halsring). 6. Schraffirtes Dreieck mit concentrischen Kreisen auf dem Scheitelpunkte. 7. Hängende Doppelvolute. 8. Unsichere Figur. 9. Desgleichen. 10. Concentrische Kreise, von einem Strahlenkranz umgeben (wie auf Thongefässen aus Cypern und dem Mondsee). 11. 12. Rosetten. 13. S-förmige Doppelvolute mit angesetzten Vogelprotomen, die Augen durch Punkte angegeben (wie in mykenischen Vasenbildern, Schliemann, „Mykenä", Taf. VIII, Fig. 32). 14. Hängende Doppelvolute, darüber zwischen zwei Blumenkelchen ein rhombisches Zeichen. 15. 16. Doppelvögel, aus dem S-förmigen Zeichen durch angefügte Vogelschnäbel gebildet. 17. 18. Vogelfiguren. 19. Gekuppelte Vogelprotomen. 20. Vogelfigur.

Taf. VI, Fig. 1—16. Verschiedene Vogelfiguren. 17. Gehörntes Thier (Rind). 18. Sitzender Affe. 19. Männchen mit rechtwinkelig erhobenen Armen. 20. Männchen mit gesenkten Armen.

Einflüsse einer Buckelornamentik auf ihnen fehlen. Somit findet denn Böhlau, dass verschiedene fremde Elemente zusammengewirkt haben müssen, um den jüngeren Villanovastil Oberitaliens ins Leben zu rufen. Er entstand nach seiner Meinung unter dem Einfluss importirter rhodischer Metallwaaren und zeigt eine Kreuzung der Buckelornamentik mit einem geometrischen System von der Art des auf den Pithoi erscheinenden.

Wenn also in Oberitalien geometrische Formen länger am Ruder bleiben als südlich des Apennins, so bedurfte es doch auch hier erneuerter griechischer Einflüsse, um jenen im einheimischen Handwerk ein Fortleben zu schaffen. Es ist von nicht geringem culturgeschichtlichem Interesse, dass sich der Verkehr, welcher den Bewohnern der Poebene diese neuen Einflüsse brachte, auf der Adria abspielte und Mittelitalien nicht berührte. Die Mutterformen des älteren Villanovastils gelangten zuerst nach Mittelitalien, dann von dort über das Gebirge nach dem Norden der Halbinsel. In der jüngeren Villanovazeit herrscht dagegen verschiedener Import im Norden und im Süden. Der alte Verkehr zwischen den beiden Landestheilen ist gründlich unterbrochen. Dies beweist am sichersten das Fehlen bemalter griechischer Vasen im Norden bis um die Mitte des Jahrtausends und das Fehlen etruskischer Buccherogefässe. Die rhodischen Seefahrer hätten wohl bemalte Thongefässe importiren können; aber der Handel mit so zerbrechlicher, an sich wenig werthvoller Waare war nicht lohnend genug. Sie brachten Metallarbeiten, deren Kostbarkeit mit dem weiten und gefahrvollen Wege in besserem Einklange stand.

Ein Mittelglied zwischen der Poebene und dem alpin-donauländischen Hallstätter Culturkreis bildet das venetische Gebiet mit den Nekropolen von Este. Hier herrscht in der „ersten Periode“[1]) ein rein geometrischer Stil, ähnlich dem der Benaccigräber bei Bologna und der ältesten tombe a pozzo Mittelitaliens. Die „zweite Periode“[2]) entspricht der Gräberstufe Arnoaldi I bei Bologna. Neben streng geometrisch mit Zonen von Mäandern und anderen Mustern verzierten Bronzen und Thongefässen[3]) finden sich mykenisirende Metallarbeiten, wie die Gürtelplatte Not. d. Scavi, l. c., Fig. 23 (Montelius, l. c., Taf. LII f., Fig. 1), deren breiteres Mittelfeld mit einem Spiralmuster gleich dem des grössten Grabsteines von Novilara (siehe unten) verziert ist, während in den verschmälerten Enden Rosetten mit je zwei Paaren davon ausgehender Vogelprotomen gezeichnet sind. Mit den sehr häufig zur Thongefässverzierung verwendeten Reihen von Bronzeknöpfchen werden ebensowohl strenggeometrische Muster im Arnoaldistile,[4]) als einzelne Spiralreihen[5]) gebildet.[6]) Beliebt sind Reihen laufender vierfüssiger Thiere (Pferde mit kammförmiger Mähne), stets mit dem Minimum von Linien dargestellt; die Linien sind eingeritzt, en relief aufgetragen oder blos punktirt.[7]) Die „dritte Periode“[8]) entspricht der Certosa-

[1]) Not. d. Scavi 1882, Taf. III. Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. L.

[2]) Not. d. Scavi 1882, Taf. IV. Montelius, l. c., Taf. LI—LIII.

[3]) Vgl. z. B. die Kahnfibel, Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 26; das Eimergefäss, l. c., Fig. 1.

[4]) Montelius, l. c., Taf. LII, Fig. 13 u. 15. [5]) L. c., Fig. 4 u. 12.

[6]) Beides an einem Gefäss der dritten Stufe, l. c., Taf. LVIII, Fig. 7.

[7]) L. c., Fig. 10, 11 a, 11 b, 14. [8]) Not. Scavi l. c., Taf. V—VII; Montelius, l. c., Taf. LIV—LIX.

stufe bei Bologna und ist ausgezeichnet durch ungemein zahlreiche und kunstvolle Arbeiten im orientalisirend-griechischen Stil.

So folgen in Este rein geometrische, jüngere geometrische (und gleichzeitig mykenisirende), endlich jüngere orientalisirende Decoration in drei zeitlich getrennten Gräberschichten aufeinander. Zu beachten ist, dass das mykenisirende Element nicht der ältesten, sondern der mittleren vorkeltischen Schichte angehört.

In Mittelitalien fanden wir lange, flachelliptische Gürtelplatten (oben S. 493 und 546) unter den ältesten Bronzen der tombe a pozzo. Andere Exemplare stammen aus tombe a fossa zu Corneto, und ein Stück ist in Rom unweit des Amphitheatrum castrense gefunden.[1]) Auf unteritalische Herkunft des Typus weist ein, wie es scheint aus Campanien (nicht aus Euböa), stammendes Exemplar.[2]) Es ist verziert mit kurzen Verticalreihen getriebener Buckel, welche von tangential verbundenen Kreisen umrahmt sind. In Unteritalien scheint der Typus früh ausser Gebrauch gekommen zu sein. In anderen Landestheilen erhielt er sich dagegen länger, namentlich im Nordosten der Halbinsel, wo ihn die locale Industrie aufnahm.

Die Mitren aus den Benaccigräbern bei Bologna sind abgebildet bei Montelius, l. c., Taf. LXXIV, Fig. 1—4 und in Bertrand-Reinach's „Celtes dans les vallées du Pô et du Danube“, S. 120ff., Fig. 78—81.[3])

Eines dieser Stücke (Montelius, l. c., Fig. 2; Bertrand-Reinach, l. c., Fig. 80) ist dem gravirten mykenisirenden Exemplar von Este sehr ähnlich. Es hat dieselben drei horizontal und vertical verbundenen kurzen Spiralreihen, aber in der Mitte der Spiraldisken erscheinen getriebene Buckel statt des gravirten Ornamentes. Der mittelste Discus ist überdies von zwei Paaren Schlangen- oder Vogelköpfen flankirt, und diese wiederholen sich am Rande der grossen seitlichen Rosetten.[4]) In den schmäleren Enden der Ellipse stehen ebenso flankirte Bandfragmente, eines davon gefüllt mit gegeneinander gekehrten schraffirten Dreiecksreihen, einem der beliebtesten geometrischen Motive der gravirten

---

[1]) Helbig, Das homerische Epos², S. 290, Anm. 1.

[2]) Helbig, l. c., S. 289, Fig. 106.

[3]) Fig. 80 (= Montelius, l. c., Fig. 2) ist unrichtig als „Ceinturon d'Este“ bezeichnet, wohl eine Verwechslung mit dem ähnlichen Stück Not. d. Scavi 1882, Taf. IV, Fig. 23 (Montelius, Taf. LII, Fig. 1). Solche Unrichtigkeiten kommen in dem Bertrand-Reinach'schen Buche mehrfach vor. So wird das Fragment einer Situla vom Magdalenenberge bei St. Marein (Gerichtsbezirk Laibach in Krain), S. 110, Fig. 70 (oberes Stück) und S. 112 unter die Bruchstücke einer Situla von Matrei in Tirol gemengt. Ferner wird im Text und in der Unterschrift, S. 97 und 99, Fig. 56, der bekannte, mit getriebenen Thierfiguren verzierte Eimerdeckel von Hallstatt als „Couvercle de Grandate“ und dafür eine verwandte Arbeit aus Grandate, S. 97, Fig. 54, als „Couvercle de Hallstatt“ bezeichnet. S. 183 werden von Bertrand die Seen Krains und Kärntens aufgezählt. „Carniole: lac de Veldes (prononcez Seldes); Carinthie: lacs de Worth, d'Ossaker, de Saint-Léonard, de Goritschach, de Saker, de Mulshat.“

[4]) Hier sind die nach innen vorragenden Protomen bestimmt als Schlangenvordertheile anzusehen, da die nach aussen sehenden Gegenenden nicht als Köpfe, sondern als Schwänze charakterisirt sind (eines derselben ist geringelt). Gleiches gilt von den stilisirten Thierfiguren in den Zwickeln der Ellipse.

Metallarbeit dieser Zeit. Die Randeinfassung bilden Bänder mit dem schraffirten _|‾-förmigen Stufenmotiv des Villanovastils.

Auf den beiden anderen Mitren aus dem Gräberfelde Benacci bei Bologna[1]) ist kein Spiralornament. An dem einen Stück sind noch die sechs Buckel des ersten Exemplars von Bologna vorhanden, ebenso die zwei seitlichen Buckel; dieselben sind mit getriebenen Kreisen umgeben. Dann sind noch zwei Paare gravirte Vogelköpfe und eine isolirte Vogelprotome vorhanden. Die Randeinfassung und verticale Stege zwischen den grossen Buckeln bilden Reihen kleinerer Buckel. An dem dritten Stück aus diesen Gräbern ist keine Gravirung vorhanden; Alles ist getrieben, kleinere Kreise als volle Buckel, grössere Kreise und gerade oder geschwungene Bänder in einer sehr häufig angewandten Technik, wobei die Randlinien durch kleine, punktförmige, je eine Mittellinie durch etwas grössere Buckelchen ausgedrückt sind. Diese Punktmanier ist offenbar eine jüngere; sie entspricht unsicheren oder mehr mechanisch arbeitenden Händen, welche nicht mehr die Freiheit und Geschicklichkeit der älteren Zeichner besitzen. Auch das Ornament ist etwas anders; es besteht aus einem grösseren und zwei kleineren Kreisen, in welche Kreuze und Buckel gezeichnet sind, und von welchen Schlangen- oder Vogelprotomen ausgehen. Im Felde sind grössere und kleinere, von getriebenen Kreisen eingefasste Buckelchen. Ein von Bronzeklammerchen eingefasster Draht verstärkt den Rand des Rüstungsstückes.

Man möchte an diesen im östlichen Oberitalien gefundenen Gürtelplatten einen stufenweisen Uebergang von der gravirten mykenisirenden zur getriebenen gemein-hallstättischen Buckelornamentik erkennen. Allein die chronologische Stellung der einzelnen Stücke ist dieser Auffassung nicht günstig. Das Exemplar, welches nach seinem engeren Anschluss an mykenische Muster das älteste sein sollte, stammt aus der zweiten Gräberstufe bei Este, welche der Periode Arnoaldi bei Bologna entspricht. Die Benaccigräber bei Bologna sind aber älter als die Gräber des Fondo Arnoaldi. Dazu kommt, dass die bekannteste dieser Gürtelplatten, das oft abgebildete Stück aus den Schachtgräbern von Corneto,[2]) mit rein gebuckelter Ornamentik versehen ist, wie denn auch der bekannte Helm (l. c., Fig. 8) und die Bronzegefässe (Taf. XII, Fig. 6, 7, 14) aus diesen Gräbern ausschliesslich mit getriebenen Buckeln verziert sind. Auch das zeitlich unbestimmbare campanische Stück Bröndsteds hat getriebenes Ornament. Man kann nun Zweierlei annehmen: entweder folgte in der Heimat dieser Arbeiten auf eine Buckelornamentik, wie sie schon die ältesten Gräber in Corneto-Tarquinia bezeugen, eine gravirte Ornamentik von engerem Anschluss an den mykenischen Stil (etwa unter dem Einfluss der wieder Spiralen verwendenden ältesten orientalisirenden Stile auf den griechischen Inseln), oder die Arbeiten stammen aus verschiedenen Fabriken, welche ihre verschieden ausgestatteten, untereinander aber doch sehr ähnlichen Metallwaaren exportirten.

Unter den Bronzeblechfragmenten des um 600 v. Chr. niedergelegten Depôtfundes von San Francesco bei Bologna befinden sich mehrere Bruchstücke

[1]) Montelius, l. c., Fig. 1 u. 4; Bertrand-Reinach, l. c., Fig. 78 u. 79.

[2]) Not. d. Scavi 1882, Taf. XIII, Fig. 19.

solcher Gürtelplatten,[1]) auf welchen viele feine Gravirung, aber keine Spirale vorkommt. Die Muster sind geometrische: schraffirte Dreiecksreihen, Mäander, Zickzackbänder; dann finden sich einzelne ganze Vogelfiguren, besonders aber wieder rad- und sternförmige Rosetten, von welchen nach einer oder beiden Seiten doppelte Vogelprotomen ausgehen. Sowohl die ganzen Vögel als die Vogelprotomen haben am Scheitel zuweilen die strahlenförmige Crista, die bei den hallstättischen und nordischen Vogel- und Schlangenfiguren so allgemein ist. Verwandte fein gravirte Gürtelplatten stammen aus Narce und Falerii.

In Este hat dann die Localindustrie jenen Typus lange Zeit festgehalten. Aus der dritten Gräberschichte dieses Fundortes stammen elliptische Gürtelplatten mit echt venetischer Decoration.[2]) Im alpinen Hallstätter Culturkreis ist die ovale Gürtelschliessplatte kein ständiger Typus. Die Zeit ihres stärksten Auftretens im Süden (Benacciperiode) ist in Mitteleuropa noch nicht die echte Hallstattperiode. Doch finden sich Anzeichen eines frühen Vordringens auch jener Form nach Norden und Westen. In Oesterreichisch-Schlesien, Norddeutschland und Frankreich werden wir theils echte Mitren, theils aus der Mitre entwickelte Gürtelbleche mit charakteristischem gravirtem Ornament antreffen. Im Hallstätter Culturkreis findet sich dagegen der verwandte Typus des rhombischen Gürtelhakens mit T-förmigem innerem Ende.[3])

Ein anderes gut untersuchtes Stück des adriatischen Culturkreises liegt jenseits der Adria, in Bosnien-Hercegovina. Wenn hier Manches anders ist als in Oberitalien, so darf man sich erinnern, dass der Glasinac vom Scheitelpunkt der Adria — da, wo die österreichisch-italienische Grenze das Meer berührt — in südöstlicher Richtung weiter entfernt ist als in nördlicher Richtung etwa Regensburg, Pilsen und Brünn, um nur einige der nördlichsten Fundorte hallstättischer Denkmäler zu nennen. Dies begründet die Sonderstellung der bosnischen Fundorte. Import getriebener Metallarbeiten (Bronze, seltener Silber) ist reichlich erhalten; es sind Helme, Beinschienen, Gürtel, Tänien, Gefässe, besonders Schalen mit eierstabförmig gebuckelter Wandung und Fibeln echt griechischen Charakters, wie sie in Italien gar nicht vorkommen. Die Einfuhr solcher Arbeiten muss den Verkehr in den verrufenen Gewässern Dalmatiens doch sehr lohnend gestaltet haben. Dagegen fehlt es auch hier an geometrisch bemalten griechischen Thongefässen, wie sie in Mittelitalien so häufig vorkommen. Es gab keine nahe gelegenen griechischen Colonien, aus welchen solche Thonwaare hätte importirt werden können. Einen bedeutenden Unterschied gegenüber Oberitalien müssen wir darin sehen, dass das geometrische Ornament in der localen Keramik fast gar keine Rolle spielt. Auf Bronzen vom Glasinac

---

[1]) Montelius, l. c., Taf. LXXI, Fig. 12, 18, 19, 20, 21. Mit Wahrscheinlichkeit sind auch die Stücke Fig. 13—17 hieher zu zählen.

[2]) Wie Montelius, l. c., Taf. LVI, Fig. 8, mit Wellenbandumrahmung und zwei Flügelthieren, alles gravirt, dann l. c., Fig. 14, mit einem getriebenen barocken Flügelthiere und Fig. 10a mit getriebenen Thierreihen und Palmetten.

[3]) In Hallstatt aus Eisen, Bronze oder aus Eisen mit Bronzebeschlag: Sacken, Hallstatt, Taf. XI, Fig. 9 u. 10; ebenso in Oberbayern: Naue, L'époque de Hallstatt en Bavière, Fig. 3, Nr. 20 (Revue archéol. 1895) auch hier ausschliesslich in Frauengräbern.

(vgl. Taf. XX, Fig. 1—6, Taf. XXI, Fig. 1, 2, 6—9) finden sich Reihen fortlaufender Spiralen neben anderen (geometrischen) Ornamentstreifen,[1]) tangential verbundene Buckelreihen[2]) und ebenso verbundene concentrische Kreise mit Mittelpunkt,[3]) ins Dreieck gestellte Buckel[4]) u. dgl. Das gewöhnlichste geometrische Ornament ist das schraffirte Dreiecksband, das auch auf sehr schönen Zierscheiben vorkommt.[5]) Nicht ganz selten sind schraffirte, mit den Spitzen zusammenstossende Rauten[6]) und eine kreuzförmige Figur mit Rauten als Mittelstück und Dreiecken als Armen. Zuweilen kommen gravirte Kreis- und getriebene Buckelornamente auf einem und demselben Stücke vor, welches in diesem Falle durch verschiedene verzierende Hände gegangen zu sein scheint. Die gravirte Verzierung ist die weitaus feinere und wohl auch die ältere. Sie hat ihre nächsten Analogien im geometrischen Stile Griechenlands, während die getriebenen Kreise mit Centralbuckel ziemlich überall vorkommen, wo derartige Metallarbeiten angefertigt wurden.

Eine Andeutung des Weges, auf dem die besten dieser Arbeiten und damit der entsprechende Theil der gravirten Ornamentik ins Binnenland gekommen, gibt der Bronzedepôtfund von Krehin-Gradac bei Mostar in der Hercegovina.[7]) Hier sind wir schon ziemlich nahe der Narentamündung, also dem Punkte, der seit der ältesten Zeit den bequemsten Zugang von der Adria ins Hinterland Dalmatiens gebildet hat. Die Gegenstände dieses in einer Höhle geborgenen Depôts sind lauter auserlesene Stücke, sicherlich Alles fremde, zum Vertrieb im Lande bestimmte Arbeiten. Es fehlt gänzlich jene flüchtige, schleuderhafte Gusswaare, die auf dem Glasinac und sonst im Lande so häufig vorkommt, und deren Erzeugungsstätte noch nicht ermittelt ist.[8]) Die schönsten Stücke sind drei flachkonische Zierscheiben (Atlas, l. c., Fig. 1 hier Taf. XX, Fig. 7). Das a. a. O. abgebildete Exemplar hat 24 Cm. Durchmesser und ist in Abständen mit acht concentrischen gravirten Kreisbändern umzogen. In den vier äussersten derselben wechseln zwei aus schraffirten Dreiecken gebildete Muster derart ab, dass in zweien dieser Bänder die gegeneinander gestellten Dreiecke mit den

[1]) Wissensch. Mitth. aus Bosnien-Hercegovina I, S. 80, Fig. 52 und S. 153, Fig. 61 (auf flachen offenen Halsringen); ibid. IV, S. 8, Fig. 13 (auf einer Zierscheibe).

[2]) Auf viereckigen Fussplatten bronzener und silberner Fibeln, l. c. I, S. 88, Fig. 84; S. 122, Fig. 22.

[3]) Auf Zierscheiben, l. c. I, S. 90, Fig. 100; auf Beinschienen, IV, S. 11, Fig. 23, 24.

[4]) Z. B. l. c. I, S. 102, Fig. 189, 199.

[5]) Z. B. l. c. V, S. 10, Fig. 14 (die Mitte bildet eine grosse Spirale); vgl. S. 15, Fig 24.

[6]) Tänien, Mitth. aus Bosnien I, S. 92, Fig. 107, 108; Pinzette, S. 102, Fig. 191; Zierscheibe, Glasnik 1891, S. 544, Fig. 15.

[7]) Much, Mitth. der k. k. Central-Commission 1888, S. 7. Prähist. Atlas, Taf. XXXVII, Fig. 1—12.

[8]) Vgl. darüber meine Bemerkungen in den Mitth. Anthr. Gesellsch. XIX, S. 148. Man konnte bis vor Kurzem mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass diese unbedeutenden Bronzen im dinarischen Berglande selbst erzeugt worden seien. Kürzlich sind aber technisch und typisch ganz gleiche Fibeln in nicht geringer Zahl auf dem Vitusberge bei Velem unweit von Güns im Eisenburger Comitate Westungarns gefunden worden. Diese Stücke stammen gewiss aus derselben Fabrik wie die gleichen Fibeln Bosniens; wo dieselbe jedoch gelegen, ist nun wieder ganz unsicher.

Spitzen zusammenstossen und rautenförmige Felder leer lassen, während in den beiden anderen die Dreiecke sich verzähnen, so dass zwischen ihnen ein Zickzackband entsteht. Man darf es nicht gering anschlagen, dass diese so überaus einfachen und im Norden weit verbreiteten geometrischen Muster hier an sehr feinen südländischen, für den Nordhandel bestimmten Metallarbeiten erscheinen. Die vier innersten Zonen sind nur mit schrägen Strichlagen gefüllt, die in jedem Quadranten die Richtung wechseln. Ein am Rande mit Zickzacklinien, an der Basis mit Dreiecken verzierter spitz-dreieckiger radialer Einbiss durchbricht die drei äussersten Ornamentzonen vom Rande her. Dieses Detail wirkt wie eine Fabriksmarke. In einem „phönikischen“ Grabe Cyperns ist ein am Rande mit drei Zonen getriebener concentrischer Wellenlinien und augenförmiger Buckel verzierter Bronzeschild[1]) gefunden worden; in der Mitte sind blos vier concentrische Reifen. Dieser mittlere Theil ist ganz wie bei dem hercegovinischen Stück die Aussenzone von einem spitz-dreieckigen radialen Einbisse, der hier bis zum Centrum geht, durchbrochen. Undset gibt (l. c., S. 241, Fig. 5) eine Analogie zu dem cyprischen Schild in einem Bronzeschild, welcher aus einem dänischen Torfmoore stammt, aber gewiss auch aus dem Süden importirt ist. Nach Cypern oder allgemeiner an den kleinasiatischen Ostrand des Mittelmeeres weist also jenes eigenthümliche Detail an den schönen hercegovinischen Zierplatten. Unter jenem Einbiss steht am Rande eine kurze Reihe schraffirter Dreiecke, von deren Spitzen Verticalstriche wie Zeltstangen emporragen. Dieses Ornament, welches auf einem Blechbande von Krehin-Gradac (l. c., Fig. 6, hier Taf. XXI, Fig. 3) wiederkehrt, gehört einer eigenthümlichen Classe von Dreiecksmustern an, die sich in Oberitalien, Westungarn, Niederösterreich und Mähren auf Thongefässen finden. Am Rande der Scheibe sind an fünf Stellen symmetrische Gruppen von je drei hängenden, in Würfelaugen endigenden Halbkreisen gezeichnet. Zwei Klammern am Rande ermöglichen die Befestigung dieser Platte an irgend einem Kleidungs- oder Rüstungsstück. Die oben angeführten Zierplatten vom Glasinac sind ähnlich, aber einfacher verziert und wohl sicher gleicher Herkunft wie die Stücke von Krehin-Gradac.

Nicht minder beachtenswerth ist eine Fibel, deren gestreckter Drahtbügel mit einer gravirten Doppelscheibe gedeckt ist (Atlas, l. c., Fig. 3). Die beiden Kreise der Doppelscheibe sind von concentrischen Bändern umrandet. Vom Centrum gehen triskelesartig drei Dreiviertelkreise aus, deren Mittelpunkte durch kleine Kreise gebildet werden. Dieses Motiv wiederholt sich auf der Mitte einer Beinschiene vom Glasinac (hier Taf. XXI, Fig. 6)[2]) die mit getriebenem und gravirtem Ornament bedeckt ist. Die Form dieser verzierten Beinschienen ist ungewöhnlich und von dem Typus der in Bosnien ebenfalls verbreiteten echtgriechischen elastischen Beinschienen ganz verschieden. Dennoch sind jene nicht für einheimische Arbeit zu halten; sie werden wohl eigens für den Export in die Barbarenländer gearbeitet worden sein.

[1]) Perrot-Chipiez, III, S. 869; Undset, Zeitschr. für Ethnol. 1891, S. 240, Fig. 4.

[2]) Mitth. aus Bosnien III, S. 11, Fig. 23.

Die Zeit, aus der diese und ein grosser Theil der Glasinacfunde stammen, fällt noch vor die Einnahme Felsinas durch die Etrusker. Das Flachgräberfeld von Sanski-Most in Nordbosnien vertritt dagegen ausschliesslich die sogenannte Certosaperiode. In dieser Zeit brachte der Handel ausser getriebenen Metallwaaren[1]) auch mit Spiralbändern bemalte griechische Skyphoi.[2]) Die plumpe locale Keramik bietet namentlich metallnachahmende Gefässe mit gebuckelter Wandung.[3]) Einritzungen auf Thongefässen sind selten und bestehen nur in Zickzacklinien und schraffirten Dreiecken.

Das Flachgräberfeld von Jezerine im nordwestlichen Bosnien reicht aus der Certosaperiode bis in die römische Zeit hinein; allein die Decoration der Funde zeigt kaum mehr als die Beharrlichkeit, mit der sich alte geometrische Muster hierzulande erhalten haben. Ein Ueberrest der Spiralreihe ist das wellenbandartige Ornament eines flachen Bronzeringes.[4]) Tangential verbundene concentrische Kreise mit Mittelpunkt bilden die Randverzierung von Bernsteinscheiben,[5]) also sicher localen Arbeiten. In der Mitte der letzteren finden sich Kreuze wie in gewissen durchbrochenen Zierscheiben, die man aus Bronze verfertigte. Ausserdem sind schraffirte Dreiecke verwendet. Diese sind auch das ausschliessliche Muster auf den nicht häufigen, in Ritztechnik verzierten Thongefässen.[6]) Häufiger ist gemalte Verzierung auf halsurnenförmigen Töpfen: niedere Bänder mit wechselndem Ornament (echte Mäander, Zahnschnitt, Mäanderhaken, Zickzack, Winkelhaken, einfache Stricheln, schraffirte Dreiecke u. dgl.). Hier darf man den Einfluss eines griechischen geometrischen Systems erkennen, ähnlich jenem, welches die jungbolognesische Keramik beeinflusst hat. Noch aus römischer Zeit finden sich in Bosnien geometrisch bemalte Thongefässe,[7]) wie auch tangential verbundene Kreise (mit Rosetten) daselbst noch als Randverzierung römischer Inschriftsteine verwendet wurden.

Die Gräberfelder der Halbinsel Istriens gehören der jüngeren Hallstattperiode an; die Ornamentik der Funde ist aber sehr alterthümlich. Unter den Thongefässen der Flachgräber von den Pizzughi bei Parenzo[8]) sind 130 unverzierte, 10 mit Reliefornament, 15 mit eingeritztem, 6 mit aufgemaltem Ornament. Das Reliefornament, horizontale, Zickzack- oder Spiralbänder bildend, ist Metallnachahmung, die sich auch in den Formen der Gefässe zu erkennen gibt. Die eingeritzten Verzierungen bestehen häufig in Hakenkreuzmäandern, welche aber nicht horizontal, sondern im Zickzack verlaufen (l. c., Taf. IV). Die gleiche Decoration findet sich in regelmässigerer Ausführung auch auf Bronzeblechbändern desselben Fundortes (l. c., Taf. X). Dass sie keine locale

[1]) Ein Paar Beinschienen, Glasnik 1896, S. 271 f.; quadratische Zierplatten mit reichem Buckelornament, S. 268, Fig. 151, 152.

[2]) L. c., S. 247, Fig. 86.

[3]) L. c., S. 239, Fig. 62; S. 240, Fig. 68; S. 244, Fig. 80, 81.

[4]) Glasnik 1893, Taf. XX, Fig. 9.

[5]) L. c., Taf. XXV, Fig. 16—18.

[6]) L. c., Taf. XXXVII, Fig. 4, 5; Taf. XLV, Fig. 2, 3, 6; Taf. XLVI, Fig. 19.

[7]) Z. B. aus Ilidže, Mitth. V, S. 159, Fig. 108a.

[8]) A. Amoroso, „Le necropoli preistoriche dei Pizzughi", Atti e mem. Soc. Istr. d'archeologia e storia patria V, 1889.

Erfindung ist, lehrt das Vorkommen derselben im Kaukasus[1]) und in Ungarn.[2]) Sie ist gewiss importirter griechischer Metallwaare nachgebildet. Ein solcher schräger Mäander befindet sich als Kreisornament um ein rosettenförmiges Mittelstück auf einer bemalten Thonplatte aus Kameiros, Rhodos.[3]) Bemerkenswerth ist das Fehlen dieses Motives um Bologna. Auch bei Este ist es äusserst selten.[4]) Auch Vogelreihen finden sich auf solchen Pizzughi-Thongefässen eingeritzt, wie auf den Blechbändern daselbst gravirt. In den Bronzegravirungen sind die Umrisse der Thiere gestrichelte Bänder (l. c., Taf. X, Fig. 9); es kommen aber auch Zickzackmuster auf den Leibern derselben vor (l. c., Fig. 8). Die bemalten Thongefässe (l. c., Taf. V) sind unteritalische Arbeiten von ganz anderer Mache mit reicher und feiner geometrischer Verzierung, in welcher die alten Muster auf ganz eigenthümliche, barocke Weise verwendet sind. Sie gehören wohl dem V. Jahrhundert an, wohin auch die Formen der Bronzegefässe — gerippte Cisten, hemisphärische Becken, konische Eimer — und der Fibeln weisen.

Die Bronzegefässe und der Bronzehelm (l. c., Taf. VI, Fig. 8), sowie die gravirten Bronzebänder und ein mit schraffirten Rautenketten verziertes Bronzemesser dieses Fundortes (l. c., Taf. IX, Fig. 24) sind wohl insgesammt Einfuhrartikel, welche auf dem adriatischen Seewege nach Istrien gekommen sind. Ein Theil dieser Arbeiten weist durch seine stilistische Sonderstellung auf eine Fabrik, welche sonst unter den Funden aus dem adriatischen Culturkreis nicht vertreten ist.

Die Flachgräber von Vermo bei Mitterburg im Centrum der Halbinsel[5]) gehören derselben Zeit an wie die von den Pizzughi. Hier fehlt die Verzierung aus schrägen Hakenkreuzmäandern; es erscheinen nur einfache horizontale Mäander: gravirt auf Bronzeblech, abwechselnd mit Vogelreihen (die Umrisse der Thierkörper wie das Ornament aus gestrichelten Bändern gebildet, l. c., Taf. IV, Fig. 14) und in ganz eigenthümlicher Ausführung auf einem rothbemalten Thoneimer l. c., Taf. III, Fig. 12. Hier ist das Ornament durch Reihen eingestempelter Würfelaugen vorgezeichnet und die Zeichnung dann mit einer Zinnfolie belegt. Auch hier fanden sich gerippte Cisten, Eimer und ein Kegelhelm aus Bronze, sowie eine hellgelbe bemalte Amphora unteritalischer Herkunft.[6]) Eine Thonperle[7]) ist mit einer Reihe verbundener Spiralen verziert.

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XX, S. 58, Anm. 1.

[2]) Hampel, „A bronzkor emlékei Magyarhonban", Taf. CXLII, hier Taf. XXV, Thongefäss mit eingeritzten Verzierungen aus dem Heveser Comitat. Das geradlinige Ornament befindet sich auf dem Halse und dem Bauche, auf letzterem ausserdem verbundene Spiralbuckel.

[3]) Salzmann, Nécropole de Camirus.

[4]) Unterste Zone eines mit Bronzeknopfreihen decorirten Thoneimers aus der zweiten Gräberschichte (darüber Hakenkreuz- und einfacher Mäander), Montelius, l. c., Taf. LII, Fig. 13.

[5]) C. Moser in F. v. Hochstetter's VII. Bericht der prähist. Commission der k. Akademie der Wissensch. (Sitzungsber. der mathem.-naturwissensch. Classe, LXXXIX. Bd., I. Abth. 1884), S. 11 ff.

[6]) L. c., Taf. IV, Fig. 1, 4, 5, 8; Taf. III, Fig. 2.

[7]) Taf. V, Fig. 7.

Diesen Gräberfunden schliesst sich das Material von einem am Porto Quieto nördlich von Parenzo gelegenen Castelliere an.[1]) Es sind geringwerthige Ansiedlungsreste, unter welchen die importirten Artikel fehlen. Hier lernt man also die locale Arbeit kennen. Unter den verzierten Thongefässen sind die metallnachahmenden mit Reliefornament (l. c., Fig. 177—182) nicht selten. Das Ornament besteht in Buckelreihen zwischen Horizontalstäben (Fig. 177), Zickzack- (Fig. 179) und Wellenlinien (Fig. 181), Mäandern (Fig. 178) und Spiralen (Fig. 182). Ein Gefäss war ebenso mit einer Reihe von Pferdefiguren verziert. Das eingeschnittene Ornament (Fig. 194—198) zeigt concentrische Kreise auf Buckelchen, Punktreihen und schraffirte Dreiecke, welche oft in „falscher Schnurtechnik", d. h. mittelst gekerbter Stäbchen, welche Linien aus kleinen Stricheln erzeugen, hergestellt sind. Das vertiefte Ornament erhielt eine weisse Füllmasse, wie in Vermo, Pizzughi, Este, Golasecca u. s. w. Ein einziges Fragment zeigt den Rest einer schrägen Mäanderdecoration. Auf einem Thonteller (Fig. 143) ist ein einzelnes Hakenkreuz, auf einer Thonplatte ein Hakenkreuz-Mäanderstück (Fig. 137) eingeritzt.

Vollkommen identische Wohnstättenfunde sind bei Este gemacht worden.[2]) Auch hier verzierte der einheimische Töpfer die Gebrauchsgefässe mit Reliefmäandern[3]) und anderen Ansätzen und Einritzungen ganz gleich denen von Villanova am Quieto.

III. Der Hallstätter Culturkreis.

Indem wir uns von der Adria nordwärts nach Mitteleuropa wenden, gelangen wir zunächst in das österreichisch-ungarische Fundgebiet, in die Ostalpen- und Donauländer, die eine zahllose Menge von Ueberresten aus der ersten Eisenzeit bewahren. Hier ist der eigentliche Bezirk der sogenannten „Hallstattcultur". Es wurde schon in der Betrachtung der Plastik gezeigt, wie die Kunst in diesem Gebiete vom Süden abhängig war. Der Hallstätter Culturkreis ist dann für den Norden und theilweise auch für den Westen dasselbe geworden, was Italien und Griechenland für Mitteleuropa gewesen sind. Damit ist es gerechtfertigt, wenn wir, vom Nordrande der Adria ausgehend, dieses Gebiet in der Richtung von Süden nach Norden durchwandern.

Jener Theil Mitteleuropas, auf welchen der Name „Hallstätter Culturkreis" unbestrittene Anwendung findet, zerfällt, wie bereits oben (S. 439) bemerkt wurde, in zwei Zonen. Die eine derselben ist das unmittelbare nördliche Hinterland des adriatischen Culturkreises und könnte, wenn man das Gebiet des „Hallstättischen" in der ersten Eisenzeit räumlich noch weiter beschränken, das des „Adriatischen" dagegen weiter ausdehnen wollte, noch ganz zu dem letzteren gerechnet werden. Diese Zone umfasst den Süden des Hallstätter

---

[1]) M. Hoernes, „Ausgrabungen auf dem Castellier von Villanova am Quieto in Istrien". Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, S. 155.

[2]) A. Prosdocimi, „Avanzi di antichissime abitazioni nell' agro Atestino", Bull. pal. Ital. XIII, 1887, S. 156, 185, Taf. VII—IX.

[3]) L. c., Taf. VII, Fig. 15, 16; Taf. VIII, Fig. 27, 32; Taf. IX, Fig. 26, 32.

Culturkreises, das südliche Ostalpenland und damit sicher einen Theil der Wohnsitze des illyrischen Stammes, nämlich den äussersten Nordwesten des Gesammtbezirkes dieser Völker.

Die andere Zone schliesst sich im Norden an die erstere an. Sie ist das hallstättische Culturgebiet im engsten Sinne dieses Wortes und erstreckt sich vom Beginne des mittleren Donauthales nach Westen, zum Theil über Länder, in welchen schon vor der Mitte des Jahrtausends keltische Stämme sesshaft waren. Die erste Eisenzeit dieses Gebietes hat lange Zeit für ein interessantes Räthsel gegolten und ist in manchem Punkte noch heute ziemlich dunkel. Von hier aus hat man seit dem Beginne der Siebzigerjahre zuerst den Blick auf ähnliche und doch wieder vielfach abweichende Erscheinungen im Süden: im angrenzenden Theile der Ostalpen, dann in Ober- und Mittelitalien, sowie fernerhin in Griechenland geworfen. Man hat diese Analogien sehr verschieden aufgefasst. Hochstetter leugnete die Abhängigkeit Mitteleuropas vom Süden; Virchow betonte namentlich die Uebereinstimmungen mit italischen Formen und sah in Italien den Ausgangspunkt der Hallstattcultur; Undset legte auf die Abweichungen vom Culturgange Italiens Gewicht und richtete sein Augenmerk auf directe Einflüsse aus Griechenland (vgl. oben S. 438). An alledem ist ein Theil Wahrheit. Heute erkennt man in den Ergebnissen der Ausgrabungen überall die Früchte localer Entwicklungen und Beziehungen, die gesondert studirt werden müssen. Das Material dazu, welches noch lange nicht so umfassend veröffentlicht ist wie die Denkmäler Italiens, liegt in den Sammlungen Wiens und der Landeshauptstädte Oesterreichs, sowie Münchens und anderer süddeutscher Städte.

Dieses Material ist nicht nur für die Erkenntniss der localen Entwicklungen werthvoll; sein Studium bildet auch eine unerlässliche Vorbedingung für die Beschäftigung mit den gleich alten Denkmälern anderer Länder, die man am besten im Anschluss an den Hallstätter Culturkreis betrachtet. Die jüngeren Bronzezeitstufen Ungarns, der Schweiz, Norddeutschlands, Skandinaviens und Grossbritanniens sind zeitliche Parallelerscheinungen zur Hallstattcultur. Das „hallstättische“ Mitteleuropa schliesst sich in dieser Hinsicht als drittes Glied an Griechenland und Italien an; es ist ein vorgeschobener Theil Südeuropas. Theils in Folge eigener innerer Entwicklung, theils in Folge abweichender Culturbeziehungen haben die Bewohner jener anderen Länder Mittel- und Nordeuropas lange Zeit vom Eisen und anderen Fortschritten der Eisenzeit keinen merklichen Gebrauch gemacht. Aus dieser Thatsache erhellt die literarisch unbezeugte Bedeutung Italiens und der Adria für die nördlichen Nachbarländer. Der Hallstätter Culturkreis ist auf drei Seiten, im Osten, Norden und Westen umgeben von Ländern mit langedauernder Bronzezeit, also mit verhältnissmässig archaischer Cultur. Mit der Hallstattcultur sind neue südliche, griechisch-italische und orientalische Kunstformen in das Herz Europas eingedrungen. Was davon Plastik ist, wurde schon behandelt. Die Formen sind relativ wenig verändert, in ihrem Ursprunge noch deutlich erkennbar. Von hier aus haben sie sich zum Theil in weiterer Veränderung nach den angrenzenden Gebieten fortgepflanzt, und so umfasst in der ersten Hälfte des letzten

vorchristlichen Jahrtausends ein grosser Process, den man auch in der Geschichte des reinen Ornaments verfolgen kann, den ganzen Welttheil.

Neben der räumlichen Aufeinanderfolge ist die zeitliche zu berücksichtigen. Man muss in der Hallstattperiode mindestens zwei Stufen unterscheiden, die nicht überall mit gleicher Schärfe zu erkennen sind, und deren Grenze an verschiedenen Orten auch in verschiedene Zeiten fallen wird. In Mittelitalien charakterisirt die jüngere Stufe das Auftreten mittelitalischer (etruskischer oder sogenannter Certosa-) Formen; weiter im Norden bildet das Erscheinen solcher Formen ebenfalls das sicherste Kennzeichen einer jüngeren Periode innerhalb der ersten Eisenzeit. Wo diese Formen gänzlich fehlen, kann oft auf höheres Alter geschlossen werden, oft ist aber auch nur die grössere Entfernung vom Süden Ursache jenes Mangels. In solchen Fällen sind die vorhandenen Typen nicht als alt im streng chronologischen Sinne, sondern blos als alterthümlich anzusehen.

Es ist noch nicht an der Zeit, die Erscheinungen im Hallstätter Culturkreis rein chronologisch zu gliedern. Einst wird man auch hier nahezu auf Schritt und Tritt erkennen, wie auf eine ältere Periode griechischen und phönikischen Handels in der Adria (etwa 700—500 v. Chr.) eine jüngere Stufe folgt (etwa 500—300), in welcher der Einfluss naher Festlandgebiete, Oberitaliens und Illyriens, die Oberhand gewinnt. Allein bisher ist die Unterscheidung älterer und jüngerer Fundstätten oder auch älterer und jüngerer Theile der einzelnen Nekropolen noch nicht weit genug gediehen. Es empfiehlt sich daher, die topographische Ordnung voranzustellen und innerhalb der localen Gruppen womöglich Aelteres und Jüngeres zu unterscheiden. Für die südliche Zone kann ich dabei meine eigene Untersuchung eines der reichsten hallstättischen Fundplätze der Ostalpen benützen; für die nördliche Zone stützt man sich am sichersten auf das Ergebniss der exacten Ausgrabungen Naue's in Oberbayern.

In der südlichen Zone ist die jüngere Hallstattstufe viel reichlicher vertreten als die ältere. Hier besteht die grössere Masse der Funde aus Gegenständen, die auf die Certosaperiode Oberitaliens hindeuten. In der nördlichen Zone ist es anders. Dort besteht die Hauptmasse der Funde aus solchen, die nicht mit den Certosatypen Oberitaliens übereinstimmen. Daneben finden sich in ausgesprochener Sonderstellung sichere Depôts aus der Certosaperiode, welche als jünger anzusehen sind. Die Gründe dieser Verschiedenheit beider Zonen liegen nicht so sehr in Altersunterschieden als in der differenten Entwicklung. Die schwächere Vertretung der Certosastufe in der nördlichen Zone erklärt sich durch das frühere Eintreten der La Tène-Culturformen in den Donauländern. Hier ist die Früh-La Tène-Stufe reichlich vertreten, während sie in den Alpen fehlt und theilweise durch die Certosastufe ersetzt wird.

Die südliche Zone umfasst im engsten Anschluss an den adriatischen Culturkreis die Landschaften Görz, Krain, Südsteiermark, Kärnten und Tirol, die nördliche den oberen Theil Steiermarks, dann Westungarn, Nieder- und Oberösterreich, Mähren, Böhmen, Oberbayern und die Oberpfalz, weiterhin Baden, Württemberg und Hessen, das Elsass und die Franche-Comté, sowie Burgund. Die zweite ist also die weitaus grössere.

Die mit den Gräberstufen Benacci I und II (oder Este I) gleichzeitigen Culturschichten Mitteleuropas gehören hier dem Ende der reinen Bronzezeit an, etwa den ersten zwei oder drei Jahrhunderten des letzten Millenniums v. Chr. Die typischen Formen der älteren Villanovastufe Italiens fehlen im Hallstätter Culturkreis: Bogenfibeln mit Fussscheibe, halbmondförmige Rasirmesser, echte Urnen „a doppio cono" mit charakteristischem Ornament. Die ältesten datirbaren Gräberfelder der südlichen Zone stammen aus der Zeit der Arnoaldigräber bei Bologna oder der zweiten Gräberschichte bei Este (circa 600 bis 500 v. Chr.). Diese Zeit ist die Periode der älteren Gräber von Santa Lucia am Isonzo im Görzischen.[1]) Die Gefässe in diesen Gräbern sind ausschliesslich von Thon, aber häufig in deutlicher Nachahmung von Bronzevasen geformt. Es sind konische Eimer, sphärische Töpfe und Schalen mit hohem Fuss, dann gewöhnliche Töpfe einfachster Form mit oder ohne Henkel und kleine Henkelschälchen. Die ziemlich seltenen Ornamente sind punktirt. An Eimern finden sich einzelne Mäander auf der Schulter (l. c., Taf. I, Fig. 2), an sphärischen Gefässen die in Este und Santa Lucia sehr beliebten fussförmigen Mäanderhaken (l. c., Fig. 4), von Horizontalbändern herabhängend, wie sie schon in der Bronzezeit Attikas (Aphidna) vorkommen. Sehr beliebt ist die Nachahmung getriebener Metallbuckel durch eingedrückte Bronzenägelchen. Auf einem Henkeltopf (l. c., Fig. 3) besteht eine breite Ornamentzone aus solchen kleinen Nagelköpfen, zwischen welchen in regelmässigen Abständen grössere eingesetzt sind. Auch Figürliches wird in dieser Weise gebildet: eine Menschengestalt mit erhobenen Armen zwischen zwei Pferden (l. c., Fig. 7, 7a vgl. oben S. 484), dabei die hier verdoppelten fussförmigen Mäanderhaken. In echter Ausführung erscheint das aus kleinen getriebenen Buckelchen gebildete Ornament auf Blechanhängseln (l. c., Taf. II, Fig. 14) und Doppelscheibenfibeln (l. c., Taf. I, Fig. 10). Gravirte Zickzackbänder zeigen gewisse Kahnfibeln, welche durch ganz Italien verbreitet sind und dort dem VII. Jahrhundert angehören (l. c., Taf. II, Fig. 5). Andere geometrische Gravirungen auf Fibeln sind Reihen von Würfelaugen (l. c., Fig. 9), Gittermuster (l. c., Fig. 8), wechselnde Reihen schräger Strichlagen (l. c., Fig. 1, 6, 11). Auf dem Boden eines im naturhistorischen Hofmuseum zu Wien befindlichen Bronzeeimers von Santa Lucia befindet sich ein in feinster Gravirung ausgeführtes mehrreihiges Spiralornament echt mykenischen Charakters. Dieses Blechstück ist erst nachträglich zu dem Zweck verwendet worden, dem es jetzt dient, und stammt von einer älteren Arbeit, etwa einer jener elliptischen Gürtelplatten, die in Este mit mehrreihigen gravirten Spiralen verziert sind.

Die ältere Gräberstufe von Santa Lucia verräth also kein Nachleben eines einheimischen Bronzezeitstils, sondern fast ausschliesslich den Einfluss der getriebenen und gravirten Metallarbeit des Südens. Diese Periode ist nördlich von Santa Lucia, namentlich auch in dem Gräberfelde von Karfreit (Caporetto) am Isonzo stark vertreten.

[1]) M. Hoernes, Untersuchungen über den Hallstätter Culturkreis I. Zur Chronologie der Gräber von Santa Lucia am Isonzo im Küstenland. Mit 4 Tafeln. Archiv für Anthr. XXIII, S. 582.

In der jüngeren Gräberstufe von Santa Lucia (circa 500—300 v. Chr.) finden sich zahlreiche Bronzegefässe, meist Eimer und gerippte Cisten; doch ist die Mehrzahl derselben klein und nicht so stattlich wie die Exemplare aus Bologna.[1] Die stets getriebene Verzierung der Situlen besteht mehrmals in einer einzelnen Zone von Kreisen mit Centralbuckel (l. c., Taf. III, Fig. 3, 5). Zwischen den Buckelkreisen sind zuweilen gehörnte Vögelchen oder Gruppen kleinerer Buckel angebracht. Ein Paar Eimer haben mehrere niedere Ornamentzonen übereinander; den unteren Abschluss bilden hängende Dreiecke. Eine dieser Zonen enthält eine Reihe seltsam missbildeter Thierfiguren (Vögel), in einer typischen Technik — Mittellinie aus grösseren, Contouren aus kleineren Buckelchen — welche schon an einer elliptischen Gürtelplatte der Stufe Benacci I vorkommt, also in Italien um Jahrhunderte älter ist.[2] Ferner sind Gürtelbleche mit concentrischen Kreisen und Vögelchen (Taf. III, Fig. 20), Armringe, Zierscheiben, Blechstreifen und dreieckige Anhängsel mit Buckelreihen verziert. Auf hohlen Blechanhängseln kommen auch radförmige, ins Dreieck gestellte Buckel vor. Diese Buckel sind auf flachen Anhängseln häufig durch eingeschlagene Augen nachgeahmt.

Die Thongefässe stehen meist ganz unter dem Einfluss der Metallarbeit. Sie haben häufig ausladende Fussplatten oder hohle Füsse (l. c., Taf. III, Fig. 8, 9, 13) und Reliefstäbe („Cordoni", l. c., Fig. 7, 8), zwischen welchen oft rothe und schwarze Bänder abwechseln wie bei dem aus Hrastje in Krain stammenden Eimer, hier Taf. XXII, Fig. 3. Beliebt ist die gitterförmige Füllung solcher Zonen (l. c., Fig. 8, 13). Auch Buckelschalen mit Thierkopfansätzen an den hohen bandförmigen Henkeln kommen vor (l. c., Fig. 12), sowie Schälchen und andere Gefässe mit der altherkömmlichen Bronzenagelverzierung. Importirt sind gelbe unteritalische Oinochoen mit kleeblattförmiger Mündung (l. c., Fig. 15) und bemalte griechische Henkelschalen (l. c., Fig. 14).[3] Diese fremden Formen blieben jedoch ganz ohne Einfluss auf die einheimische Keramik, welche sich vollständig an die weiter verbreiteten Metallwaaren anschloss. Doch ist dieser Anschluss ersichtlich kein ganz directer, sondern dictirt von dem gleichzeitig oder früher um Bologna (Arnoaldi) und Este (III) herrschenden Stile. Das zeigen die an Thoneimern in Reihen übereinander stehenden Ornamentzonen, unter welchen verschiedene alterthümliche Mäandermotive vorkommen.

Für die anderen, zum Theile noch weit reicheren Gräberfelder der südlichen Hallstattzone ist eine solche chronologische Scheidung noch nicht durchgeführt. Eine Ausnahme bildet nur St. Michael in Krain, wo sich die Trennung von selbst ergab, da die älteren und die jüngeren Gräber an verschiedenen

[1] Wir können also Reinach nicht ganz beistimmen, wenn er (Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube, S. 216) meint: „Pour les cistes à cordons l'hypothèse illyrienne peut trouver une confirmation dans leur fréquente occurrence à Santa Lucia". Auch fehlt dieser Typus in Bosnien-Hercegovina vollständig.

[2] Montelius, Civ. prim. I, B. Taf. LXXIV, Fig. 4. Aus Thierköpfen, wie sie dieses Gürtelblech zieren, scheinen auch die seltsamen Vogelfiguren jenes Eimers hervorgegangen.

[3] Nach Furtwängler's Angabe (l. c., S. 588) kleinasiatisch-jonischer Herkunft aus dem VI. Jahrhundert.

Orten angelegt waren. An den Thongefässen der krainischen Nekropolen ist die geometrische Verzierung äusserst unbedeutend; viel häufiger sind Warzen, Buckel, Thierkopfansätze, hängende Halbkreisfurchen um Buckel und eierstabförmig gebuckelte Wandungen, also metallnachahmende Zierformen. Daneben erscheinen getriebene bronzene Gefässe, Gürtelbleche und Gehänge, rein bronzene oder mit Goldfolie belegte Ohrringe u. dgl.[1]) Die Grabhügel von St. Margarethen sind besonders reich an bronzenachahmenden Thongefässen, bauchigen Vasen auf hohlem Fuss mit vorspringenden Thierköpfen, Schalen mit dreieckig durchbrochenem Fuss[2]) oder mit zwei Thierköpfen auf dem Scheitel des hohen Henkels.[3]) Auf getriebenen Bronzeblechschmucksachen erscheinen Hakenkreuze aus kleinen Buckelchen gebildet;[4]) Anderes ist gravirt, z. B. ein Gürtelblech[5]) mit Wolfszähnen und ineinander gehakten S-förmigen Doppelspiralen. Auch Verzierung im Tremolirstich ist nicht selten.[6]) Aus den krainischen Gräberfeldern ist leider bisher nur wenig veröffentlicht, was als typisch und allgemein bezeichnet werden kann; man hat sich auf die Mittheilung hervorragender einzelner Fundstücke beschränkt. Es können daher aus der Literatur nur einzelne Beispiele typischer Formen angeführt werden. Rothe, schwarz bemalte Thongefässe der Certosaperiode stammen aus Hrastje bei Gross-Lupp, Bezirk Laibach (Much, Atlas, Taf. LVII, Fig. 3—5); darunter ist ein gebänderter Eimer estensischen Stils (Fig. 4, hier Taf. XXII, Fig. 3) und zwei bauchige Fussgefässe, das eine mit Mäanderverzierung (Fig. 3, hier Taf. XXII, Fig. 1), das andere (hier Taf. XXII, Fig. 2) mit abwechselnden schraffirten Dreiecken und schrägen Kreuzen in grosser grober Ausführung. Ueberhaupt ist die Landschaft um Laibach reich an Gräbern der Certosastufe, die sich bestimmt von den althallstättischen abheben. Die letzteren finden sich dagegen reichlich vertreten im östlichen Krain (Ostroschnik und Slepschek bei Nassenfuss). Beispiele reliefverzierter Gefässe liefert unter Anderem Rovišče im Bezirk Gurkfeld (VII. Bericht der prähist. Commission der kais. Akad. der Wissensch. 1884), und zwar: ein Fussgefäss mit drei verticalen kurzen Buckelreihen, l. c., Taf. I, Fig. 5, ein anderes bauchiges Gefäss, an welchem zwischen solchen Buckelreihen hängende Doppelvoluten eingeschaltet sind (l. c., Fig. 6, hier Taf. XXII, Fig. 4). Von ebenda stammt ein Thoneimer mit punktirtem geometrischem Schulterornament, einer Zone von Dreiecken, schrägen Kreuzen und Hakenkreuzen. Auf die ältere Hallstattstufe deuten an diesem Fundorte die häufigen grossen Kahnfibeln mit zickzackverzierten Querbändern, wie sie bis Sicilien

[1]) Z. B. in Watsch: länglich-viereckige Gürtelschliessplatte mit Haken und Nieten, am Rande Reihen kleiner und grösserer Buckelchen, in der Mitte ein Band aus concentrischen Kreisen und gehörnten Vogelfiguren, Matériaux 1884, S. 129, Fig. 64; gebuckelter Ohrring, ebenda S. 132, Fig. 72; grosses Fibelgehänge aus mannigfach gebuckelten Anhängseln, Much, Atlas, Taf. LXII (hier Taf. XI, Fig. 1).

[2]) Matériaux 1884, S. 134, Fig. 73.

[3]) L. c., Fig. 75 (Henkelschale mit Bronzenägelchen, ebenda Fig. 74).

[4]) L. c., S. 138, Fig. 84.

[5]) L. c., Fig. 82.

[6]) L. c., Fig. 83 (rhombischer Gürtelhaken).

hinab in Italien vorkommen. Sicher importirt ist ein offener Buckelarmring, dessen Enden in einen Widder- und einen Hasenkopf auslaufen, Matériaux 1884, S. 138, Fig. 86, sowie eine aus Bronzeblech getriebene Thier- (Panther-?) Maske, ebenda S. 139, Fig. 88. Alterthümlichen Charakters sind auch die Grabhügelfunde von Podsemel in Ostkrain (schon nahe den Grenzen Croatiens und Bosniens): Urnen, ähnlich dem Villanovatypus Italiens und mit eigenthümlicher, gefurchter Spiralverzierung (Bündeln von Verticalstrichen, von welchen seitlich Voluten ausgehen, dazwischen hängende Dreiecke).[1])

Die Hügelnekropole von Frög bei Velden in Kärnten[2]) nimmt eine Art Mittelstellung ein zwischen der südlichen und der nördlichen Hallstattzone. Schon oben (S. 440) wurde bemerkt, dass die locale Blei-Industrie auch Typen italischer Bronzebildnerei nachahmte. Auch zur Ausfüllung geometrischer Ornamente an Thongefässen wurde Bleifolie verwendet wie in Istrien und in der Schweiz das Zinn. Zwei keramische Fragmente (Much l. c., Taf. L, Fig. 10, 11, hier Taf. XXII, Fig. 5) zeigen hängende Dreiecke in kleinere, mit Blei belegte Dreiecke getheilt. Auf einem anderen Thongefäss (l. c., Fig. 1, hier Taf. XXII, Fig. 6) ist Hals und Bauch mit Spiralreihen, der Zwischenraum mit Zickzacklinien verziert. Bemerkenswerth wegen seiner Aehnlichkeit mit Typen der nördlichen Zone ist ein grosses rothes, sehr weitbauchiges Thongefäss, das mit einem Zickzackbande aus Graphit verziert ist.

Während Videm an der Save in Südsteiermark, dicht an der croatischen Grenze, noch ganz der südlichen Zone angehört und die auffallendsten metallnachahmenden Thongefässe liefert, ist das weiter nördlich an der Drau gelegene Maria-Rast[3]) charakterisirt durch seine Beziehungen zur nördlichen Zone. Dieses Flachgräberfeld stammt wohl aus dem ältesten Abschnitte der Hallstattperiode. Die Fibeln sind entweder typisch-althallstättisch (Brillenfibeln und dünne, halbkreisförmige Bogenfibeln mit Fussschleife, wie in den älteren Gräbern von Santa Lucia) oder Formen der ungarischen Bronzezeit. Unter den Thongefässen ist die stattliche schwarze Halsurne, der donauländische Abkömmling der italischen Villanovaurne vertreten, aber nicht vorherrschend. Andere Urnenformen erinnern an die in den Krainer Nekropolen herrschenden Typen. Die Ornamente sind Zickzacklinien in „falscher Schnurtechnik“ oder Doppelreihen mit den Spitzen zusammenstossender „Wolfszähne“. Manches Ornament erinnert an die sparsam verzierten „pannonischen“ Thongefässe der ungarischen Bronzezeit (oben S. 297 f.), z. B. Wurmbrand l. c. Taf. X, Fig. 14; XI. 30, 31 (vgl. die Uebersicht der Motive Taf. XIII.), worin sich östlicher Einfluss, wie in den Fibeln, zu erkennen gibt. Nordwestlich von Maria-Rast im Sulmthale, unfern von Leibnitz, liegt jenes Klein-Glein,[4]) dessen Grabhügel merkwürdige, auf Verbindungen mit dem Süden hindeutende Bronzen enthielten. Es fand sich da unter Anderem ein completer, aus Brust- und Rückentheil bestehender griechi-

[1]) Deschmann, Photographisches Album aus dem Rudolfinum in Laibach, Taf. XXXIV.

[2]) Much, „Atlas“, Taf. XLVII—L.

[3]) Much, „Atlas“, Taf. XL; G. Graf Wurmbrand, „Das Urnenfeld von Maria-Rast“, Archiv für Anthr., Bd. XI, S. 231. 399, Taf. IX—XIII.

[4]) Much, „Atlas“, Taf. XLII, Fig. 1—5.

scher Bronzepanzer,[1]) ferner Bruchstücke eines grösseren, mit Reihen punktirter menschlicher und Thierfiguren bedeckten konischen Bronzekessels. Ein zweiter Tumulus enthielt hohe cylindrische Bronzebleche (von Gefässen) mit punktirten Figuren, dann drei flachkonische Eimerdeckel[2]) und zwei Votivhände aus Bronzeblech (Much, l. c., Fig. 4, 5). Die beiden a. a. O. abgebildeten Eimerdeckel sind an den Rändern mit dreieckigen Klapperblechen behängt und verschieden verziert, der eine in Punktmanier, der andere mit vollgetriebenen Figuren. Der erstere (s. Taf. XIV, Fig. 1) hat nur zwei Zonen, eine äussere mit Radfiguren und eine innere mit gekuppelten Vogelprotomen in der bekannten italischen Buckeltechnik, wobei eine Reihe grösserer Punkte von solchen kleinerer Punkte umgeben ist. Die Verzierung des anderen Deckels (hier Fig. 166) erinnert sehr an die Decoration der jungbolognesischen Thongefässe; die durch Buckelreihen begrenzten Zonen enthalten, jede in gleichmässiger Füllung, Vogelfiguren, Radzeichen, Kreuze und schreitende Männchen; zu innerst ist aus eingesäumten Buckelreihen ein Stern gebildet, in dessen Zwickeln Kreuze, Buckel und Radfiguren abwechseln. Die Votivhände sind an der Wurzel zum Aufhängen durchbohrt. Der getriebene geometrische Schmuck ist bei beiden gleich in der aus gerandeten Buckelreihen bestehenden Einfassung der Finger, ungleich auf den Handflächen. Die Mittelfläche ist von einem aus mehreren Parallelen gebildeten schrägen Kreuz eingenommen, die Umrahmung besteht bei dem einen Stück aus Zickzacklinien und einem Mäanderstreifen, bei dem anderen aus Kreisfiguren.

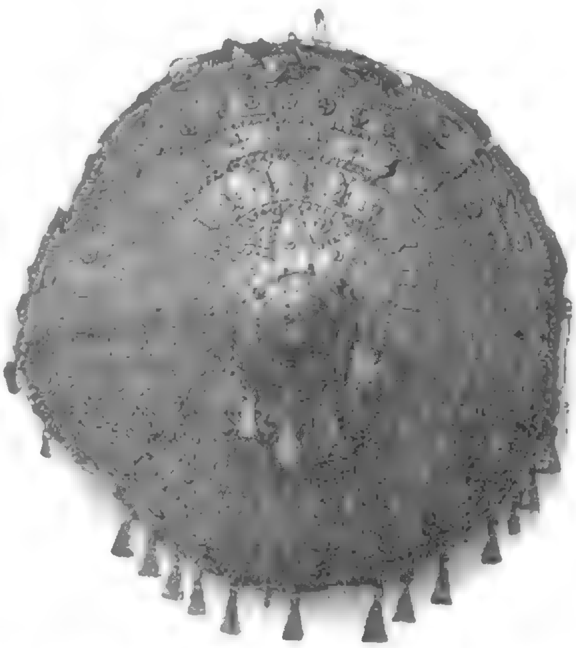


Fig. 166. Bronzener Eimerdeckel von Klein-Glein in Steiermark, 1/3 nat. Gr.

Diese Bronzen weisen auf die oberitalische Arnoaldistufe hin, sind also althallstättisch aus der Zeit von 600—500 v. Chr. Die Ornamentzonen und Figurenreihen der grossen Situla und der breiten Bleche aus den Grabhügeln von Klein-Glein sind als Ausläufer orientalisirend-griechischer figuraler Zeichnung in einem anderen Zusammenhange zu betrachten.

Aus demselben Nekropolengebiet wie die Gegenstände von Klein-Glein stammen die zahlreichen Tumulusfunde von der „Wies“. Es sind meist Thon-

[1]) L. c., Fig. 1, Mitth. histor. Vereines für Steiermark VII, 1857, S. 191, Taf. I, Fig. 1—4. Ausser diesem Panzer waren nach erhaltenen Fragmenten noch zwei andere in Tumulis dieses Nekropolengebietes geborgen. Sonst fehlen diese Schutzwaffen im Hallstätter Culturkreise. Nur Frankreich hat zwei ähnliche Exemplare geliefert. Vgl. Szombathy, Mitth. Anthr. Gesellsch. XX, S. 175 ff.

[2]) Much, l. c., Fig. 2, 3, Mitth. histor. Vereines für Steiermark X, 1861, S. 272, Taf. II und III.

gefässe, und die Hauptmasse derselben bilden grosse schwarze Urnen vom mannigfach variirten Villanovatypus a doppio cono — über 200 Stück, manche mit ungewöhnlich entwickeltem Halse — sowie Schalen.[1]) In beiden Classen tritt das geometrische Ornament durchaus zurück vor dem Buckelornament und



Fig. 167, 1/6 nat. Gr.



Fig. 170, 1/4 nat. Gr.



Fig. 169, 1/4 nat. Gr.



Fig. 171, 1/4 nat. Gr.



Fig. 168, 1/6 nat. Gr.

Fig. 167—171. Thongefässe und keramische Bruchstücke von der Wies in Steiermark.

anderen Kennzeichen der Metallnachahmung. Die Urnen zeigen ungemein häufig warzenförmige, von hängenden Halbkreisfurchen umrandete Ansätze, Buckel oder Rippen, die ersteren unterhalb des Halses, die letzteren senkrecht über den Bauch herablaufend. Die Schalen stehen meist auf mehr oder minder

[1]) Vgl. Much, „Atlas“, Taf. XLIV—XLVI, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIII, 1883, S. 41ff.; XV, 1885, S. 117ff. Taf. VI—XII; XX, 1890, S. 170ff.

hohen hohlen Füssen und haben sehr oft Reihen rippenförmiger Buckel. Zuweilen ist der hohe Hals der Urnen horizontal cannelirt.

Ausser den hängenden Halbkreisen finden sich mitunter andere charakteristische krummlinige Ornamente: so auf einem urnenförmigen Gefäss (l. c., Taf. XLV, Fig. 6, hier Fig. 167) unter vier Schulteransätzen je eine grosse Spirale und darüber je drei wie Ranken emporstehende, volutenförmig endigende Linien. Auf einer anderen Urne (hier Fig. 168) hängen zwischen den Buckeln

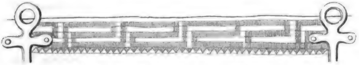


Fig. 172. Randverzierung eines Bronzebeckens von der Wies, Steiermark, $^1/_3$ nat. Gr.

guirlandenartige Kreissegmente, gefüllt mit Zickzackbändern aus schraffirten verzähnten Dreiecken. Dasselbe Band erscheint unter dem Mundsaume, während senkrechte Rautenketten über den Hals zu den Buckeln herablaufen. Diese geometrischen Motive sind keine anderen als z. B. die der grossen gravirten Zierscheibe von Krehin-Gradac (hier Taf. XX, Fig. 7). Ein Fragment (Much, Taf. XLVI, Fig. 12, hier Fig. 169) hat zwischen den Schulterbuckeln hängende schraffirte Dreiecke, von welchen unten Voluten ausgehen. Verwandtes findet sich auf den Oedenburger Urnen (s. Taf. XXIII, Fig. 5, 6).



Fig. 173. Keramisches Bruchstück von der Wies, Steiermark, $^1/_2$ nat. Gr.

In einzelnen Tumulusgruppen dieses Nekropolengebietes fanden sich auch polychrome, mit Mäandern verzierte Urnen. Es ist charakteristisch, dass sie Ausnahmen bilden und auch in der technischen Ausführung des Ornamentes von dem spärlichen und monotonen Schmuck der gewöhnlichen schwarzen Gefässe abweichen. Eine Urne (hier Fig. 170)[1]) hatte an Hals und Bauch rothe Mäanderzonen auf gelbem Grunde. Das Ornament bildet keine geschlossenen Bänder, sondern nur Reihen einzelner eckiger Voluten. „Die Zeichnung," sagt Szombathy, „ist in ihren Umrisslinien sehr genau und zart in den Thon eingeritzt und vor dem Brande mit feinstem rothem Thonschlich ausgefüllt." Einige andere Urnen[2]) hatten mit dicker weisser Farbe aufgemalte Mäanderornamente, welche ohne Rücksicht auf ein früher eingedrücktes Ornament aus Tupfenrosetten über das letztere gelegt wurden. Die weisse Farbe ist nach Szombathy möglicherweise das Zersetzungsproduct von aufgelegten Streifchen von Zinn- oder Bleifolie. Einen ähnlichen ornamentalen Palimpsest lieferte die Nekropole von Vermo in Istrien

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XX, S. 183, Fig. 101.

[2]) Davon das Fragment, Mitth. Anthr. Gesellsch. l. c., Fig. 100 oben Fig. 171.

in einem rothen konischen Eimer, und in Gemeinlebarn an der Donau werden wir wieder Aehnliches finden. Importirte Bronzen, wie Fig. 172, zeigen den Mäander in correcter Ausführung.

Unter den eingeritzten Ornamenten auf urnenförmigen Gefässen von der Wies befindet sich eines von besonderer Merkwürdigkeit. Das hier Fig. 173 abgebildete Bruchstück stammt von einer gelbbraunen Urne, welche mit Strichen und Punkten, an dem hohen Halse aber mit Darstellungen von je drei Pflanzenwedeln verziert war. „Es ist dies," bemerkt Szombathy,[1]) „das einzige naturalistisch gehaltene Pflanzenornament, welches auf einem Thongefässe der Purgstaller Nekropole vorgefunden wurde." Aber nicht nur für die Wies, sondern überhaupt für den Hallstätter Culturkreis ist dieses Ornament etwas ganz Ungewöhnliches.

Die Tumuli von der Wies in Steiermark sind auf unserem Wege von Süden nach Norden die ersten, welche die nördliche Zone der Hallstattcultur nicht ohne zahlreiche Anklänge an die südliche Zone, namentlich an die krainischen Gräberfelder, vertreten. Was noch fehlt, ist in den angrenzenden Ländern, in Westungarn, Niederösterreich, Oberösterreich, sowie ferner in Mähren, Böhmen, Bayern reichlich zu finden. Es sind meist Tumuli anzuführen, welche ein vorwiegend keramisches Material enthielten. Solche lagen in einzelnen oder zahlreichen grösseren oder kleineren Gruppen bei Oedenburg und Marz (unfern von Oedenburg) im westlichen Ungarn, bei Fischau, Gemeinlebarn, Langenlebarn, Pillichsdorf, Zögersdorf, Bernhardsthal, Bullendorf, Rabensburg u. s. w. in Niederösterreich, bei Tajax in Mähren, bei Pilsen in Böhmen und weiter westlich in Oberbayern und der Oberpfalz, sowie in anderen Theilen Süddeutschlands und der angrenzenden Länder.

Während in der südlichen Zone des Hallstätter Culturkreises monochrome, meist schwarze oder rothe Gefässe von geringerem Umfange mit spärlicher Anwendung geometrischer Decoration und einer gewissen Vorliebe für das Buckelornament vorherrschen, finden sich in der nördlichen Zone grossentheils andere Formen und Verzierungen. Sehr beliebt ist der Typus der grossen bauchigen „Halsurne" mit breit umgelegtem Rande und der sphärischen „Bombenurne" mit niederem verticalem Halsstreifen, ferner die geometrische Decoration in einfachen oder combinirten Mustern, endlich die Anwendung farbiger Ueberzüge des Gefässkörpers. In ausgedehntem Masse wird Graphitfarbe benützt, theils zu einem Anstrich des ganzen Gefässes, theils zum Auftragen geometrischer Ornamente auf den mattschwarzen oder rothen Gefässkörper. Besonders reichverzierte Gefässe tragen ausserdem weisse Pastafüllungen in tief eingeschnittenen Ornamentfeldern.

Ueber diese eigenartige polychrome Hallstattkeramik hat wohl zuerst Ludwig Lindenschmit[2]) gehandelt. Nachdem er gezeigt, wie sie in Württemberg, Baden, der Schweiz, Bayern, Böhmen, Ober- und Niederösterreich vor-

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XV, S. 121.

[2]) Die vaterländischen Alterthümer der fürstlich Hohenzollern'schen Sammlungen zu Sigmaringen 1860, S. 142ff., mit vielen Abbildungen (Fig. 78—87).

kommt, aber in den altkeltischen Ländern Gallien und Britannien fehlt, hält er sich für berechtigt, dieselbe als eine Erscheinung germanischer Cultur aufzufassen, und unterstützt diese Ansicht durch Belege für eine bei den Germanen historischer Zeit nachweisbare Neigung für polychrome Verzierung an Häusern und Gewändern. Allein diese Zeugnisse stammen aus viel jüngerer Zeit, und es ist keineswegs sicher, dass sich die Verbreitung der bemalten



Fig. 174. Doppeltes Thongefäss aus einem Tumulus der Hallstattperiode zu Langenlebarn, Niederösterreich, $^1/_6$ nat. Gr.

hallstättischen Gefässe mit der südlichen Ausdehnung der germanischen Wohnsitze deckt. Jene primitive Polychromie enthält eigentlich wenig Neues: die Anwendung rother und schwarzer (Graphit-) Farbe als Ueberzug des Gefässgrundes, woraus sich die farbige Ausführung der geometrischen Muster wahrscheinlich im Anschluss an importirte Vorbilder aus dem Süden ergab. Weisse Einlagen in vertieften Ornamenten sind seit dem Ende der jüngeren Steinzeit in Gebrauch gewesen. Dagegen ist die combinirte, sorgsame und liebevolle

Anwendung dieser technischen Mittel zur künstlerischen Auszeichnung grosser Prunkgefässe neu und eigenartig sowohl gegen die älteren Stufen der localen Keramik, als gegen die gleichzeitigen Erscheinungen in der südlichen Hallstattzone.

Neben dem durchgehenden Charakter dieser Keramik, der monochromen wie der mehrfarbigen, finden sich locale Unterschiede, deren Verfolgung hier zu weit führen würde. Oertliche Uebungen und Traditionen geben den Erzeugnissen der einzelnen Werkstätten, die man sich nicht allzuweit von den Nekropolen (wohl an einem der benachbarten Ansiedlungsplätze) gelegen denken darf, gleichsam das letzte Gepräge. Manche Gefäss- und Ornamentformen charakterisiren bestimmte Gruppen von Fundorten und kehren in anderen nicht wieder. So sind gewisse Fussschüsseln mit dichter Reliefinnenverzierung, mondförmige Thongebilde und Reihen eingeritzter Menschen- und Thierfiguren der Nekropole bei Oedenburg und daneben noch den nahegelegenen Tumulis von Fischau bei Wiener-Neustadt eigenthümlich. Hier kann eine einzige Erzeugungsstätte den Bedarf gedeckt haben. Polychromie wurde hier nicht geübt; die Thonsachen sind einfach braun oder schwarz; höchstens gab man den vertieften Ornamenten weisse Einlagen. Man liebte derbe Reliefmuster und mit mechanischen Hilfsmitteln (Spulen, Stäbchen) eingedrückte Elemente.

In Marz, das zwischen Oedenburg und Fischau liegt, fanden sich dagegen bemerkenswerthe Thongefässe mit Graphitornament auf rothem und gelbem Grunde, darunter eine bereits als plastische Arbeit (oben S. 517, s. Taf. XXV, Fig. 7) erwähnte Urne mit zwei emporgereckten menschlichen Armen. Mit glänzenden Graphitstrichen auf mattschwarzem Grunde ist eine seltsame Urne mit zwei konischen Hälsen von demselben Fundort decorirt.[1])

Diese Fundorte liegen südöstlich von Wien. Nordwestlich von Wien zeigen die Tumuli von Langenlebarn und Gemeinlebarn bei vorherrschender Gleichheit in den keramischen Formen und Techniken wieder manche neue Erscheinung. Eine merkwürdige, aus zwei übereinander stehenden bauchigen Gefässen gebildete schwarze Doppelurne von Langenlebarn (hier Fig. 175) hat an getrennten Stellen mit Graphit aufgemalte, eingeritzte und in Verbindung mit Buckeln reliefartig aufgelegte Ornamente. Die letzteren sind hängende, auswärts gekehrte Doppelvoluten mit schrägen Doppelspiralen in den Zwischenräumen und ring-, sowie radförmigen Elementen als Füllschmuck. Das scheint noch eine Nachwirkung der Reliefspiraldecoration, wie sie in Butmir schon aus der jüngeren Steinzeit bezeugt ist. Doch fehlen die Zwischenglieder aus der Bronzezeit, und so ist wohl eher neuer Einfluss aus dem Süden anzunehmen. Auch Graphitmalerei auf rothem Grunde, zuweilen in Verbindung mit eingestempelten Mustern auf den schwarzen Bändern, fand sich häufig an dem Viertelhundert von Grabgefässen, welche derselbe Tumulus barg. Unter den geometrischen Ornamenten erscheinen neben den beliebten Zickzacklinien das schräge Kreuz, die Raute und das Dreieck.

---

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XX, 1890, Sitzungsber. S. 181, Fig. 20.

Die Keramik von Gemeinlebarn im Tullnerfelde (s. Taf. XIX und XXIV)[1]) ist der vorigen so ähnlich, dass man hier wieder, wie für Oedenburg und Fischau, eine gemeinsame Erzeugungsstätte annehmen kann. Doch tritt in Gemeinlebarn, dessen auch durch Thonplastik ausgezeichnete Grabhügel schon oben (S. 523 ff.) näher ins Auge gefasst wurden, noch der mannigfach entstellte Mäander in Malerei oder aufgelegter Metallfolie hinzu. Hier fanden sich auch Urnen mit aufgelegten (ausgeschnittenen und getriebenen) Bronzeplättchen, sowie Urnen und Schalen mit weissen Pasta-Einlagen.[2]) An schwarzen Urnen waren Graphitmalerei und Reliefspiralen unterhalb der Schulterbuckel beliebt. Die Malerei verwendet durchaus geradlinige, die Reliefthonarbeit dagegen meist krummlinige Motive, welche an getriebene Metallarbeit erinnern.[3])

Neben den Thongefässen sind die Bronzen Träger der Ornamentik in diesem Culturkreise. Auch hier gibt es ein gemeinsames Gepräge und ausser diesem gewisse untergeordnete Gruppenmerkmale. Die verzierten Metallwaaren sind zum Unterschiede von der reinen, älteren Bronzezeit keine gegossenen, sondern geschmiedete (getriebene) Bronzen, meist Gefässe und Gürtelbleche, sowie ähnliche kleinere Arbeiten zu Schmuck und praktischem Gebrauch. Wie in der Keramik die Reliefarbeit der Einritzung Concurrenz macht, so schmälert auf den Bronzen das von rückwärts mit Hammer und Punze herausgetriebene Ornament, das *σφυρήλατον*, die Herrschaft der Gravirung. Beide Techniken,

---

[1]) J. Szombathy, „Die Tumuli von Gemeinlebarn. Ausgegraben von Dr. Adalbert Dungel.“ Mitth. prähist. Commission I, S. 49 ff., Taf. II, III.

[2]) Gefässmalerei von Gemeinlebarn s. Taf. XIX, Fig. 12—14 und Taf. XXII, Fig. 8; schwarze Reliefthongefässe: Taf. XXIV, Fig. 4—6; Schale mit weisser Einlage: Taf. XXIV, Fig. 1. Das Gefäss Taf. XXIV, Fig. 2 ist nach Szombathy, l. c., S. 64 f. sowohl auf der Bauchwölbung als auf dem Halse durch grellglänzende Graphitstriche verziert. „Auf dem Halse bilden dieselben nach abwärts geöffnete Winkel und auf dem Bauche quadratische, durch je drei verticale Bänder getrennte Felder, welche mit Diagonalbändern und Winkeln ausgefüllt sind“ — ein in dieser Gegend sehr beliebtes Motiv der hallstättischen Kunst. „Auf einer Stelle des Halses, welche mit einer dünnen Sinterschichte bedeckt ist, wurde durch diesen Ueberzug ein Theil eines zweiten, ohne Rücksichtnahme auf die Graphitbemalung über derselben angebrachten hübschen Flächenornamentes conservirt. Es ist schwer, die Substanz, aus welcher diese Ornamente hergestellt waren, zu bestimmen. Wahrscheinlich waren sie mit Zinn- oder Bleifolie, welche jetzt vollkommen metamorphosirt ist, ausgelegt. Das Stück, welches erhalten ist, zeigt drei Reihen an schiefgestellten Bändern angeordneter, rechtwinkelig gebrochener Schneckenlinien.“ Nach Vermo und der Wies (oben S. 563 u. 573) ist dies das dritte Beispiel der Ueberlagerung eines älteren anderen Ornamentes durch mäandrisch geordnete Metallfolie an ortsüblichen Gefässen. Die zur Verzierung anderer schwarzer Thongefässe aufgelegten Bronzeblechornamente (Szombathy, l. c., S. 65, Fig. 54, 55) waren mit schwarzem Harz aufgeklebt und bildeten hängende Dreiecksreihen mit getriebenen Ringen und Buckeln, sowie Bänder mit dreieckigen Durchbrechungen.

[3]) Als Ueberreste dieser Keramik aus Niederösterreich seien noch die bei Much, „Atlas“, Taf. LXX, Fig. 5 zusammengestellte Gruppe, die Funde von Zögersdorf und die Thongefässe von Pillichsdorf, Mitth. Anthr. Gesellsch. IX, 1879, Taf. I—III angeführt. Aus Mähren ist die Byčiskalahöhle bei Brünn als reicher Fundort ähnlicher Arbeiten zu nennen, aus Oberösterreich Hallstatt. Weiter westlich sind besonders in Tumulis der Schwäbischen Alb unvergleichlich prachtvolle Gefässe dieser Art ausgegraben und von J. v. Föhr und L. Mayer (Die Hügelgräber auf der Schwäbischen Alb, Stuttgart 1892) in musterhaft schönen Abbildungen veröffentlicht worden.

sowie natürlich der grösste Theil der ornamentalen Motive stammen für die erste Eisenzeit aus dem Süden, wenn auch die Muster zum Theile solche sind, die schon in älterer Zeit im Norden gekannt und geübt wurden.

Wie die polychrome Hallstattkeramik sind auch die getriebenen „hallstättischen" Gürtelbleche seit längerer Zeit als auffallende Erscheinung in diesem Culturkreise betrachtet worden. Die Hauptvertreter dieser Classe stammen aus Hallstatt selbst,[1]) dann von der oberen Donau,[2]) aus dem Elsass[3]) und der Franche-Comté.[4]) Am Rhein und der Donau sind die Gräber dieser Zeit wesentlich reicher als in Frankreich, und es besteht ein offenbarer Zusammenhang der ganzen Erscheinung mit den verwandten Funden in den Ostalpen und in Oberitalien. Sicher gab es für diese Bronzen weit weniger Erzeugungsstätten als für die im gleichen Stil verzierte Luxuskeramik; die nördliche und die südliche Hallstattzone zeigen in ihrem Besitz an Bronzen weit weniger charakteristische Unterschiede als in dem Besitz an keramischen Arbeiten. Schon Lindenschmit bemerkte (l. c., S. 129ff.) den durchgehenden Contrast zwischen der alterthümlichen, oft seltsamen Ornamentik und der Tüchtigkeit der auf alter sicherer Uebung beruhenden technischen Ausführung. Im Figürlichen der Gürtelbleche fand er die gleiche andeutende Roheit wie an den plastischen Gebilden des Strettweger Wagens. Als Ursprungsgebiet sämmtlicher getriebener Bronzen nahm er unbedenklich Etrurien an. „Das gesammte Bronzegeräth dieser Art," sagt er, „zeigt nicht den Charakter von Einzelarbeit, sondern von einer fabriksmässigen Herstellung in Masse. Die Verfertigung eines so gleichmässig dünnen elastischen Erzbleches, des verschiedensten Erzdrahtes von jeder Stärke, die Herstellung von Stempeln aus Stahl zur Prägung der verschiedenen Ornamente, die präcise Führung der Linieneintheilung, die ganz gleiche Gestalt der Haken, Knöpfe und Ringe, die Verwendung von Eisenblech — alles dies sind untrügliche Merkmale der Erzeugung dieser Gegenstände durch einen wohl eingerichteten, alle Zweige der Metallarbeit umfassenden Geschäftsbetrieb." Er hält sie demnach für italische Arbeit, welche für den Gebrauch des Landvolkes in Italien selbst und sicher auch für den Export nach dem Norden bestimmt gewesen sei.

Böhlau[5]) findet die getriebenen Bronzen des Hallstätter Culturkreises, namentlich die verzierten Gefässe und Gürtelbleche von Hallstatt selbst, ebenfalls vollkommen gleich den italischen, geometrisch decorirten Bronzen. Doch unterscheidet er drei stilistische Elemente. Zunächst eine Buckelornamentik, welche neben den geometrischen Motiven schematische Bilder von Vögeln, Pferden, Männchen verwendet. In den bildlosen Mustern erscheinen als einzige Zierformen Buckel und Punkte nebst wenigen zur Trennung und Einfassung dienenden Linien. Diese Buckelornamentik ist überall zu finden, wo hoch-

[1]) Sacken, Das Grabfeld von Hallstatt, Taf. XI.

[2]) Sammlungen in Sigmaringen: Lindenschmit, l. c., Taf. XIII, XVII, XXVI.

[3]) Hagenau: Bertrand-Reinach, Les Celtes, S. 90f., Fig. 40—50.

[4]) Corveissiat (Ain): Chantre, Âge du fer, Taf. XXIV; Bertrand-Reinach, l. c., S. 93, Fig. 51. Amancey (Doubs): Chantre, l. c., Taf. XXXV; Bertrand-Reinach, S. 93, Fig. 52.

[5]) Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 16ff.

archaische Metallarbeiten vorkommen, da ihre Ausführung einzig von dem Besitz weniger geeigneter Werkzeuge (Hammer, grosse und kleine Punzen) abhängt. Ein zweites Element bildet die gravirte geometrische Ornamentik, wie sie z. B. auf dem Hallstätter Gürtelblech bei Sacken, l. c., Taf. XII, Fig. 1, erscheint. Sie verwendet Wolfszähne, Schachbretter, Rautenketten, Reihen von Halbkreisen, zahnschnittartige Muster u. dgl. in horizontalen oder verticalen Reihen, wobei die letztere Anwendung als missbräuchliche bezeichnet werden kann. Als drittes Element erkennt Böhlau eine mykenisirende Buckelornamentik, wie sie durch die Hallstätter Gürtelbleche, Sacken, Taf. IX, Fig. 3—8; Taf. X, Fig. 3—7, vertreten ist. Diese benützt den Buckel als Mittel- und Ausgangspunkt einer höchst reichlich wuchernden Lineardecoration, welche sich einerseits an mykenische Motive anlehnt, andererseits öfter auch freischaffend aufzutreten scheint. Da sich zuweilen Kreuzungen zwischen der erstgenannten (primär allgemeinen) und der letztgedachten (mykenisirend phantastischen) Buckelornamentik an denselben Stücken finden, stammen die Erzeugnisse beider Richtungen für einen Ort wie Hallstatt, nach Böhlau, aus einer und derselben Quelle. Analogien zur mykenisirenden Hallstätter Gürtelornamentik entdeckt Böhlau in den Füllornamenten auf den orientalisirenden rhodischen Vasen; er glaubt also, dass in Ostgriechenland, wo sicher auch die primäre und allgemeine Buckelornamentik gepflegt wurde, die Heimat der typischen Bronzezierformen der Hallstattperiode zu suchen sei.

Die Annahme eines räumlich fernliegenden Ursprunges der minder allgemeinen Bronzezierformen des Hallstätter Culturkreises ist um so wahrscheinlicher, als die von Böhlau als Träger des dritten Elementes betrachteten Gürtelbleche an ihrem Fundorte eine ziemlich isolirte Erscheinung bilden. Diese Gürtelbleche müssen einen weiten Weg zurückgelegt haben, ehe sie auf dem Salzberg bei Hallstatt in Gräbern geborgen wurden. Sie zeigen wohl mancherlei Analogien mit oberitalischen, gemein-hallstättischen und nordischen Ornamenten, bilden aber doch eine Gruppe für sich, die weder in Este, noch in Etrurien oder weiter nördlich vollkommen ihres Gleichen hat. Das Gürtelblech bei Sacken, l. c., Taf. IX, Fig. 4, zeigt in symmetrisch-rautenförmiger Anordnung das nordische „Schiffsornament" mit Drachenkähnen und „Sonnen" (vgl. l. c., Taf. X, Fig. 7). Auf dem Stücke ebenda Fig. 5 finden wir die oben in zwei Voluten endigenden Dreiecke der Oedenburger Keramik (s. Taf. XXIII, Fig. 5, 6) wieder, daneben die gemein-hallstättischen, von Halbkreisen umzogenen Buckel. Das Stück l. c., Fig. 6 bietet eine entfernte Variante des von italischen Gürtelblechen und Gefässen her wohlbekannten Motives der vier von einem Centralbuckel beiderseits ausgehenden Schlangen- oder langhalsigen Vogelköpfe; nur sind die Thierprotomen hier zu rein decorativen Linien geworden. Auf dem nächsten Stücke (l. c., Fig. 7) sehen wir Buckel als Ausgangspunkte auswärts gekehrter Doppelspiralen, wie auf den Urnen von Langenlebarn,[1]) Rauten mit angesetzten Dreiecken, wie ebenda,[2]) und Dreiecke mit seitlich und an den Spitzen aufgesetzten

[1]) Mitth. prähist. Commission I, S. 80f., Fig. 1 u. 2.
[2]) L. c., S. 83, Fig. 8.

Buckeln, wie auf Oedenburger Thongefässen.[1]) Leicht erkennt man ein Gemenge von Motiven, wovon die einen als gemein-hallstättisch, die anderen in local beschränkter Anwendung wiedergefunden werden, während ein grosser Theil (meist reiche rosettenförmige Figuren, Rauten mit Spiralenden u. dgl.) sich vorläufig nicht mit Analogien aus der mitteleuropäischen Keramik belegen lässt. Diese Arbeiten sind demnach wohl ortfremden Ursprunges, aber weder typisch-italisch noch griechisch, sondern aus einer bisher unbekannten Quelle bezogen, die nur ganz allgemein im östlichen Mitteleuropa gesucht werden darf. Ihr Ursprung ist vielleicht auf die Einflüsse altjonischer Kunst, welche die Barbaren des Binnenlandes empfingen und weiterbildeten, beziehungsweise missbildeten, zurückzuführen. Ein ähnliches, nur noch umfassenderes Räthsel bildet der Stil der ungarischen Bronzezeit, von welchem im Folgenden noch die Rede sein soll.

Was wir im Vorstehenden über die Herkunft dieses Elementes unter den Hallstattfunden andeuteten, deckt sich mit einer Vermuthung Sam Wide's, der sich nach Böhlau, wie es scheint ohne dessen Arbeit zu kennen, ebenfalls mit der Verwandtschaft mykenischer und hallstättischer Ornamentmotive beschäftigt hat.[2]) Er analysirt einige auf Hallstätter Gürtelblechen und anderen Bronzen dieses Fundortes vorkommende Zierformen und zeigt deren frappante Uebereinstimmungen mit mykenischen Motiven, wie sie namentlich den Goldschmieden geläufig waren. So vergleicht er unter Anderem die Raute mit Doppelkreisen an den Ecken bei Sacken, Taf. IX, Fig. 8 und Taf. X, Fig. 7 mit dem bekannten Goldblech aus einem der Schachtgräber, den viergetheilten Bronzeknopf bei Sacken, Taf. XVIII, Fig. 17 mit einem mykenischen Goldknopf, die um Augen herumgelegten Bandwindungen eines Gürtelbleches bei Sacken, Taf. X, Fig. 4 mit dem häufigen Vorkommen desselben Motives an Goldblechen, Terracotten, Elfenbeinarbeiten und Grabstelen von Mykene, ohne zu übersehen, dass diese Bandwindungen mit Augenfüllung ein specifisches Motiv der ungarischen Bronzezeit bilden (vgl. z. B. die Schwertknäufe Taf. XXV, Fig. 1 u. 3). An diese und fernere schlagende Uebereinstimmungen knüpft Sam Wide die Frage, auf welchem Wege die mykenischen Motive nach Hallstatt gekommen seien. Ganz richtig sieht er, dass auf direct südnördlichem Wege, durch die Adria, diese Vermittlung nicht geschehen sein kann. Denn am Beginne des letzten vorchristlichen Jahrtausends war, nach den Funden von Olympia zu schliessen, der Westen Griechenlands nicht mykenisch beeinflusst. In späterer Zeit aber, mehr gegen die Mitte des Jahrtausends, finden sich im Süden, in Italien, wohl Einflüsse ostgriechischer Kunst und damit Nachwirkungen des mykenischen Stils, aber nichts, was jenem Elemente unter den Hallstattfunden näher stünde. Er erinnert also daran, dass die Erbschaft der mykenischen Kunst zum Theil von der jonischen übernommen wurde. „Die Jonier haben in sehr früher Zeit ihre Schiffahrt und ihren Handel nach den Küsten des schwarzen Meeres ausgedehnt. Zeigen doch gewisse in Südrussland und der Krim gefundene Gegen-

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXI, Taf. V, Fig. 8.

[2]) „Nachleben mykenischer Ornamente“, Athen. Mitth. XXII, S. 247.

stände eine wenn auch entfernte Verwandtschaft mit den Erzeugnissen der mykenischen Kunst. Es wäre wohl möglich, dass mykenische Kunstmotive längs der Donau, der alten Handelsstrasse vom schwarzen Meere nach Mitteleuropa, bis nach Hallstatt gewandert sind." Indessen beurtheilt Sam Wide das Verhältniss zwischen jenem so fremdartig mykenisirenden Elemente der Hallstattfunde und dem Stil der ungarischen Bronzezeit nicht ganz richtig. Denn er meint, wenn jene Vermuthung stichhältig sei, müsse die Vermittlung zu einer Zeit geschehen sein, als die ungarische Bronzezeit schon vorüber war, oder wenigstens gegen das Ende dieser Periode; denn es lasse sich auf den ungarischen Bronzen nur ein verhältnissmässig spärlicher mykenischer Einfluss nachweisen.

Nun ist aber der specifisch ungarische Bronzezeitstil keine so alte Erscheinung, wie Sam Wide aus der blossen Thatsache, dass er einer eisenfreien Culturgruppe angehört, zu folgern scheint. Die Ausbildung jenes Localstils scheint vielmehr später erfolgt zu sein als die Uebertragung mykenischer Motive auf dem Landwege von Ost nach West. Dafür spricht der bekannte Synchronismus der entwickelten ungarischen Bronzecultur mit der jüngeren Hallstattstufe in den Ostalpen. Dieser erklärt auch die geringere Stärke mykenischen Einflusses in der ungarischen Bronzezeit. Also nicht nach, sondern vor die Blüthe der ungarischen Bronzezeit ist mit Wahrscheinlichkeit jene Uebertragung zu setzen, und die dunkle Quelle, aus welcher jene (in Hallstatt sicher fertig importirten) Bronzen geflossen sind, hat wahrscheinlich auch bei der Genesis des ungarischen Bronzezeitstils keine unbeträchtliche Rolle gespielt.

An einem Orte wie Hallstatt müssen nach und nach Gegenstände der verschiedensten Provenienz zusammengeflossen sein. Manches, wie der bekannte Eimerdeckel mit orientalisirenden Thierfiguren und andere schöne Bronzen, weist mit Sicherheit nach Italien. Ein zweiter Eimerdeckel[1]) zeigt in zwei von linear eingefassten Buckelreihen getrennten Zonen aussen eine Reihe von schematischen Hundefiguren, innen eine Reihe von Rosetten. Diese gleichen ganz den Rosetten auf der Krempe eines Watscher Helmes[2]) von besonderer Form. Der Helm hat auf dem Scheitel als Buschhälter zwei kleine Sphinxprotomen, vorne zum Einhängen des Buschendes eine kleine Pferdeprotome. Die Nietarbeit an dem Stück ist von besonders tüchtiger Qualität. Dieser Helm und jener Eimerdeckel sind wahrscheinlich Stücke aus einer und derselben Fabrik. Die einfachen Buckelrosetten kehren als Tupfenrosetten an Thongefässen des Hallstätter Culturkreises wieder.

Italischer Herkunft ist der im Pass Lueg an der salzburgisch-bayrischen Grenze gefundene Helm,[3]) dessen Kappe und Backenschirme mit Buckelreihen geziert sind. Aehnliche Helme haben sich bisher nur in Ober- und Mittelitalien gefunden (s. oben S. 418); aus dem Hallstätter Culturkreise stammt kein zweites Stück; dagegen hat der Westen ein paar ähnliche Exemplare geliefert.[4])

[1]) Much, „Atlas", Taf. LXXI, Fig. 2.
[2]) L. c., Taf. LI, Fig. d, unten.
[3]) L. c., Taf. LXIX, Fig. 10.
[4]) Mortillet, Mus. préhist. Taf. LXXXIV, Fig. 956.

Wenn schon die Bronzen weite Wege zurücklegten, so kann dies von den Goldsachen noch weniger bezweifelt werden. Aus einem Grabhügel bei Uttendorf im Mattigthale (Oberösterreich) stammt ein getriebenes Goldband (Gürtel?) mit Haken und scheibenförmigem Schliessring.[1]) Die Verzierung bildet eine von Buckelreihen eingefasste Rautenkette; der Ring ist umzogen von Buckelreihen und einem schraffirten Dreiecksbande. Die Arbeit deutet

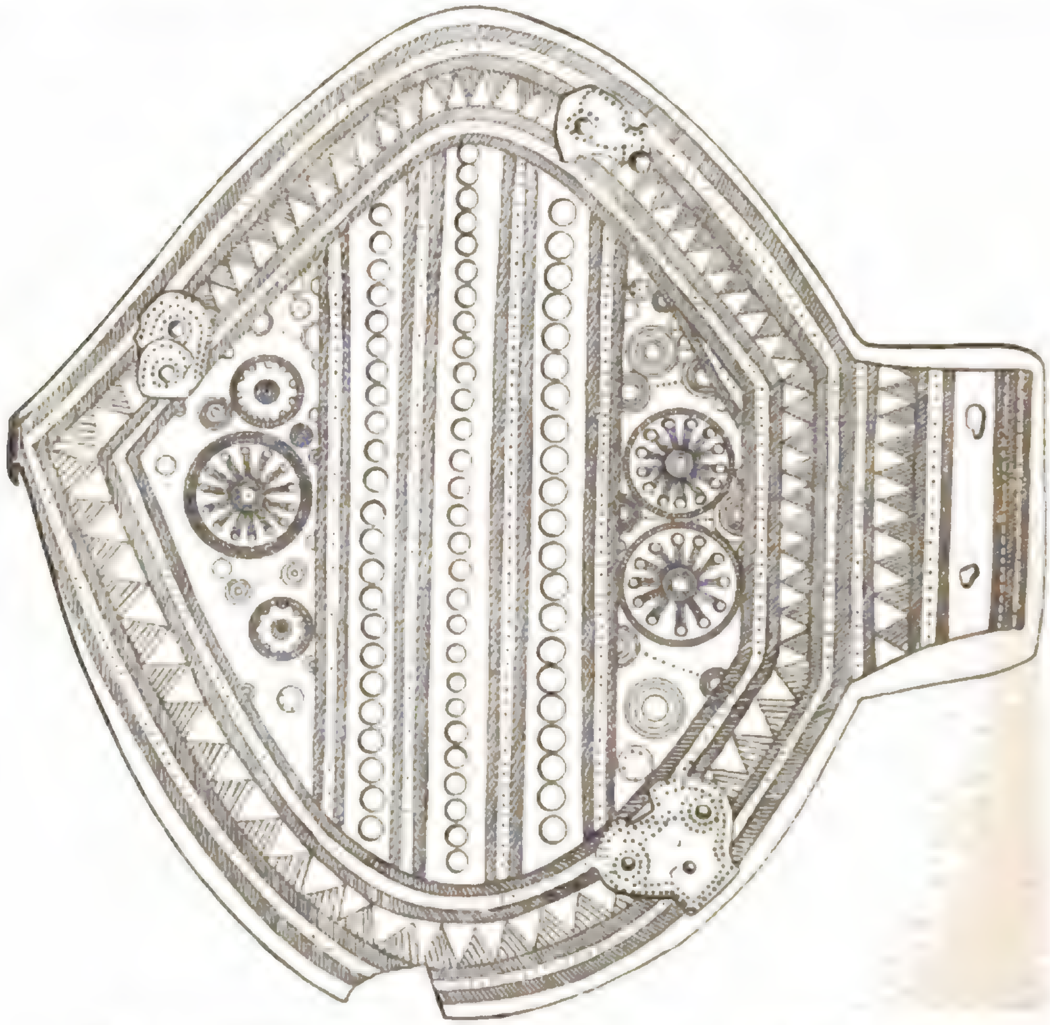


Fig. 175. Bronzene Gürtelschliesse von Jägerndorf, Schlesien, $^1/_3$ nat. Gr.

auf eine besondere Fabrik, aus der nur selten Gegenstände so weit nach dem Norden gelangten. Im Tumulus, welcher aus der jüngeren Hallstattperiode herrührt, befand sich ein Paar Bronzebecken und ein zweirädriger Wagen, dessen Korb aus einem mit Bronze überzogenen Reisiggeflecht bestand. Ein ähnliches Grab mit Goldtänien, Bronzegefässen und einem Prunkwagen lag in der Byčiskalahöhle bei Brünn.[2]) Doch sind die getriebenen Goldtänien des letzteren anders (mit einfachen Buckelreihen und Strichzonen) verziert, auch ist der Hakenverschluss ein anderer. Es wäre ein Irrthum, diese Goldwaaren

---

[1]) L. c., Taf. LXX, Fig. 4.
[2]) L. c., Taf. LXXVI.

für einheimische Fabrikate zu halten. Unter den Bronzen aus der Byčiskala verdient ein Zierblech (l. c., Fig. 9) Erwähnung. Es hat die Gestalt einer Raute mit vier angesetzten Kreisscheiben, welche im Halbkreis von getriebenen Zickzacklinien umzogen sind. Dies gehört zu den mykenisirenden Motiven, welche Böhlau unter den Ornamenten orientalisirender ostgriechischer Thongefässe wiedergefunden hat.

Im Norden der Sudetenländer bis an die Ostsee hinauf sind einzelne Bronzen gefunden worden, deren stilistischer Zusammenhang mit bestimmten altitalischen Arbeiten ausser Zweifel steht.

Vom Burgberg bei Jägerndorf in Oesterreichisch-Schlesien stammt eine grosse ovale Gürtelschliesse aus Bronzeblech (hier Fig. 175),[1]) reich verziert mit gravirten geometrischen und Kreismustern. Die Anordnung derselben ist theils symmetrisch, theils asymmetrisch. Symmetrisch ist die Umrandung mit Reihen gestrichelter Bänder, zwischen welchen Punkte und schraffirte Dreiecke gezeichnet sind, ferner die verticale Quertheilung durch solche Bänder mit dazwischen gesetzten Punkten und Kreisen. Asymmetrisch ist dagegen die Füllung der beiden durch jene Quertheilung entstandenen Felder. Sie besteht in grossen, von Rosetten gefüllten Kreisen und in kleinen concentrischen Kreisen und Halbkreisen. Die Rosetten erinnern an jene getriebenen Rosetten von Watsch (Helm) und Hallstatt (Eimerdeckel); doch macht das Gürtelblech im Ganzen den Eindruck einer älteren Arbeit. Es gemahnt noch sehr an die echt mykenischen Goldarbeiten, aus deren Stil durch Verfall diese Ornamentik hervorgegangen scheint. Auch die Form des Objectes ist im Norden durchaus ungewöhnlich, nicht aber im Süden, wo Analogien aus Corneto, Bologna und Este vorliegen. Andererseits sind diese italischen Exemplare (s. oben S. 546 und 557) doch wieder etwas anders geformt und durchaus anders verziert.



Fig. 176. Topfscherben mit menschenähnlicher Ornamentfigur.

Bei Floth im Kreise Czarnikau, Regierungsbezirk Bromberg, wurde ein Bronzedepôtfund gehoben,[2]) in dem sich eine ebenfalls sehr breitovale, 27 Cm. lange bronzene Gürtelschliesse befand. Die theils gebuckelte, theils gravirte Verzierung derselben ist höchst merkwürdig italisirend. Schraffirte Bänder, die in zackig gemähnte schematische Thierköpfe auslaufen, umfassen das innere Feld, welches horizontal von Buckeln mit Strahlen und neben diesen auslaufenden schematischen Thierköpfen durchzogen ist. Oben und unten stehen je eine Schiffsfigur und je drei ähnlich bereicherte Buckel. Die Mitte des Schiffes nimmt je eine seltsame, entfernt menschenähnliche Ornamentfigur ein, die sich auf dem anbei Fig. 176 abgebildeten Topfscherben wiederfindet.

[1]) L. c., Taf. LXXVII, Fig. 1.

[2]) Beschrieben Zeitschr. für Ethnol. Verhandl. 1876, Sitzung vom 20. Mai, abgebildet ebenda Taf. XVII.

In solchen Arbeiten, die sich einerseits an die mykenisirenden Hallstätter Gürtelbleche und gewisse italische „Mitren“ anlehnen, andererseits Verwandtschaft mit nordischen Zierformen zeigen, haben wir gewiss Vertreter jener Kunstrichtung zu sehen, welche den eigenthümlichen Stil der jüngeren nordischen Bronzezeit ins Leben rief, von dem im Folgenden noch näher gehandelt werden soll. Schon Virchow (l. c., S. 11) bemerkte ganz richtig die Uebereinstimmung der Ornamente jenes Gürtelbleches einerseits mit skandinavischer, andererseits mit mittelländischer Decoration und erinnerte speciell an die nordischen Rasirmesser, sowie an gewisse Funde aus Etrurien.

Unter den Bronzen jenes Depôtfundes waren auch zwei klammerartige elliptische Platten von 12 Cm. Länge mit je drei Buckeln, von welchen an dem einen Stück Thierköpfe mit gesträubten Kämmen auslaufen.

Diese Arbeiten scheinen nicht aus dem Süden zu stammen, sondern auf Grund südlicher Einflüsse im Zwischengebiet entstanden zu sein. Darauf deutet das Vorkommen derselben Decoration (Buckel mit Vogelköpfen) an gewissen Fibeln mitteldeutscher Form, in welchen Undset ein Mittelglied zwischen dem ungarischen und dem skandinavischen Formenkreis erblickte.[1]) Aus Ungarn stammt jedoch nur ein Exemplar dieses Typus, zahlreiche dagegen aus Böhmen und Deutschland. Es sind zweitheilige Fibeln mit breitovaler, an jene „Mitren“ erinnernder Bügelplatte, welche in zwei Drahtspiraldisken ausläuft. Auf dieser Bügelplatte befindet sich zuweilen das gedachte Ornament.[2])

Es wird nicht leicht gelingen, im Einzelnen nachzuweisen, wie Ostgriechenland, Italien, Mittel- und Nordeuropa durch Handelsbeziehungen miteinander verknüpft waren, welche Wege der Verkehr einschlug, wo sich die Fabriksorte befanden u. s. w. Man erkennt aber, wie in der Exportindustrie der mykenische Zierstiel verfiel, der geometrische erblühte, wie die Metallschmiedekunst in weiterem Kreise Fuss fasste, wie Gefässe, Gürtel, Helme, Panzer, Schilde, Beinschienen, Zierscheiben u. s. w. als kostbare Handwerksproducte in die Barbarenländer eindrangen. Man erkennt, wie die verschiedenen Elemente der Metalldecoration in der Keramik der sesshaften Stämme reproducirt wurden. Dies kann nicht überall gleichmässig geschehen sein, sondern es bildete sich eine keramische Tradition heraus, welche der Arbeit in zahlreichen Töpferwerkstätten die herrschende Richtung vorschrieb.

Ohne Zweifel wird das Alles in Zukunft noch viel deutlicher werden. Was man heute erkennt, ist vielmehr der Effect des Processes als der letztere selbst. Aufschlüsse sind namentlich von gründlicheren Untersuchungen im östlichen Mitteleuropa zu erwarten. Was nach Norden gedrungen ist und dort den Stil der jüngeren Bronzezeit ins Leben gerufen hat, war nicht der Einfluss der reifen mitteleuropäischen Hallstattcultur, sondern der Reflex gewisser Vorstufen der letzteren, wie wir sie besonders aus Italien kennen (älteste Gräbergruppen bei Bologna). Aus dieser Zeit kennt man noch wenige sichere mitteleuropäische Funde.

---

[1]) Undset, Études sur l'âge de bronze de la Hongrie, S. 65.

[2]) Vgl. Lissauer, Alterthümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreussen, Taf. V, Fig. 2.

Die Chronologie der Hallstattperiode ist, wie schon Eingangs bemerkt wurde, auch noch wenig gesichert. Für die südliche Zone habe ich mit der Untersuchung der Gräber von Santa Lucia einen Anfang gemacht. Für die nördliche besitzen wir eine Studie von Julius Naue,[1]) welche zunächst ebenfalls nur locale Geltung (für Oberbayern und die Oberpfalz) haben will. In Santa Lucia, wie überhaupt in den Ostalpenländern, reicht die Hallstattperiode bis zur mittleren La Tène-Stufe, d. i. bis um 300 v. Chr. In Oberbayern umfasst sie nach Naue die ganze La Tène-Periode, d. h. den Zeitraum, der in anderen Ländern durch typisch westkeltische Formen vertreten ist, und reicht bis an den Beginn unserer christlichen Zeitrechnung. Naue unterscheidet vier Perioden, wovon die zweite nach ihrer Länge von 300 Jahren (700—400 v. Chr.) als der eigentliche Hauptzeitraum der Hallstattcultur erscheint, während die erste (800 bis 700) und die dritte (400—300) nur als kurze Vor- und Nachstufe erscheinen. Die vierte, eine Verfallsstufe, soll von 300 v. Chr. bis zum Beginne der Römerherrschaft und darüber hinaus gedauert haben. Die dritte und vierte Stufe schliessen die sonst als La Tène-Periode bezeichneten Jahrhunderte ein.

Das VIII. Jahrhundert ist nach Naue's Chronologie in dem bezeichneten Gebiet noch ohne Eisen und ohne Fibeln; es ist auch nach den Formen der Bronzen und Thongefässe eine Endstufe der Bronzezeit. Die einfachen geometrischen Ornamente (Strichbündel, Wolfszähne, Würfelaugen u. dgl.) sind eingeritzt oder eingestempelt und an den Thongefässen oft mit weisser Masse ausgefüllt.

Die Thongefässe der zweiten oder Hauptperiode zeigen zum Theil neue, gefälliger gerundete Formen. Sie sind schwarz oder roth, in letzterem Falle oft mit Graphitstrichen gemustert und vertiefte Ornamente weiss ausgefüllt. Reiche geometrische Decoration ist nicht selten. Urnen mit konischem Halse, wie sie in Oesterreich als charakteristisches Inventarstück der nördlichen Hallstattzone massenhaft vorkommen, sollen in Oberbayern erst gegen das Ende der zweiten Stufe (400 v. Chr.) auftreten. Diese Form hätte also zuerst weiter im Osten geblüht und erst spät jenes obere Donaugebiet erreicht. Auch die alterthümlichen Sichelfibeln, welche in Santa Lucia der älteren Stufe angehören, finden sich in Oberbayern noch am Beginne der dritten Stufe. Sie zeigen vollkommene Identität mit den Hallstätter Vertretern dieses Typus: Bügelverzierung mit Würfelaugen und Tremolirstichlinien, innen zwei Thierfiguren, aussen Kettchen mit gebuckelten Klapperblechen. Sie finden sich in Frauengräbern, stets paarweise auf der Brust der Leichen, mit den Nadelspitzen nach innen. Für solche alterthümliche Schmucksachen, deren Urform aus dem Süden stammt, muss es in den Alpenländern eine oder mehrere eigene Erzeugungsstätten gegeben haben; denn gewisse weit und zahlreich verbreitete „hallstättische“ Bronzen geben sich rein typologisch im Vergleich zu ähnlichen, aber wahrscheinlich importirten Stücken als locale Nachbildungen zu erkennen.

---

[1]) L'époque de Hallstatt en Bavière particulièrement dans la Haute-Bavière et le Haut-Palatinat (Revue archéol., Paris 1895).

In die dritte Periode Naue's fallen jene Formen, welche anderwärts der jüngeren Hallstattstufe oder der frühen La Tène-Zeit zugerechnet werden. Das ist, culturgeschichtlich genommen, die Zeit der Certosagräber Oberitaliens, des venetischen Einflusses in den Ostalpen (dort das V., hier das IV. Jahrhundert). Hier erscheinen nun auch reich in geometrischem Stil bemalte oder monochrome gebuckelte Thongefässe von sehr gefälliger Profilirung, getriebene Bronzegefässe (Henkelschalen und gerippte Cisten) und Gürtelbleche mit Buckeln und dazwischen eingereihten schematischen Thierfiguren (Pferden mit Fiederschwanz, Phallus und kammartiger Mähne, gehörnten Vögeln, Steinböcken). Die Thongefässmalerei zeigt engen Zusammenhang mit der in Niederösterreich geübten, so dass an der Verbreitung dieser Cultur aufwärts längs der Donau nicht zu zweifeln ist.

IV. Die jüngere Bronzezeit in Mittel- und Nordeuropa.

Mit Rücksicht auf die absolute Zeitstellung und auf den historischen Zusammenhang der Erscheinungen sind wir genöthigt, hier, nach den Arbeiten der ersten Eisenzeit in Süd- und Mitteleuropa, eine Gruppe von Werken zu betrachten, welche nach der relativen Chronologie der Länder, aus denen sie stammen, der Bronzezeit angehören. Da diese Werke aber grösstentheils einer wenn auch wiederholt von aussen beeinflussten, doch immer localen Entwicklung der Industrie ihren Ursprung verdanken, unterwirft man sie am besten einer die Perioden der örtlichen Bronzezeit zusammenfassenden Betrachtung, gestützt auf die zeitlichen Unterabtheilungen, welche S. Müller für Dänemark, Montelius für Skandinavien überhaupt und einige deutsche Forscher, wie Beltz, Lissauer und Tischler für Mecklenburg, West- und Ostpreussen aufgestellt haben.

1. Ungarn.

Die durchaus bildlose Ornamentik der Bronzezeit Ungarns[1]) ist theils geometrisch, theils mykenisirend, und sehr oft sind diese beiden Decorationsstile an einem und demselben Gegenstand angewendet. Sie ist viel seltener reliefartig erhöht (in gegossenen Stäben, getriebenen Buckeln u. dgl.) als eingeritzt oder eingeschlagen. Es lässt sich nicht mit Sicherheit erkennen, ob und wieweit charakteristisch „ungarisch" verzierte Objecte in das zweite Jahrtausend hinaufreichen; dagegen ist vollkommen klar, dass ein Theil der geometrisch gravirten Bronzen in dieses Jahrtausend fällt, und dass die grosse Masse der erhaltenen, typisch „ungarisch" decorirten Bronzen der ersten Hälfte

[1]) Das Material ist zusammengestellt in drei Bänden von Hampel, „Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn" (mit 255 fortlaufend gezählten Tafeln), wovon der erste (1886) deutsch. französisch und ungarisch, der zweite (1892) und dritte bisher nur ungarisch ausgegeben sind Band III (Budapest 1896) enthält, S. 1—254, auch eine ausführliche Darstellung der ungarischen Bronzezeit. Man muss dringend wünschen, dass der hochverdiente Herausgeber dieser Alterthümer recht bald auch den II. und III. Theil seiner Arbeit in deutscher oder französischer Sprache veröffentliche. Das wird eine neue Epoche für die Behandlung dieser Denkmäler inauguriren.

des letzten vorchristlichen Jahrtausends angehört.[1]) Somit kann die Blüthe des localen Bronzezeitstils in Ungarn zeitlich nicht mit dem ersten Aufschwunge der nordischen Bronzezierkunst gleichgesetzt werden, und es entfällt die Möglichkeit, Ungarn in dieser Hinsicht als Bindeglied zwischen dem ägäischen Süden und dem baltischen Norden hinzustellen.

Zu den ältesten verzierten Stücken gehören Dolche, wie Hampel, Taf. XVIII, Fig. 5, mit geometrisch gravirter Basis des Klingendreiecks und Schwerter, wie l. c., Taf. XX, Fig. 4, 6 u. Taf. CLXXXI, Fig. 11a, mit Doppelkreisverzierung an der Basis der geschweiften Klinge. Die erstgenannte Form theilt Montelius dem Ende der ältesten Bronzezeitstufe Italiens (I, 2, nach seiner Chronologie 1950—1800 v. Chr.), die letztere der zweiten Bronzezeitstufe Italiens (1800 bis 1650 v. Chr.) zu. In dieselbe Stufe setzt er die ältesten vollgriffigen Schwerter, wie Hampel, Taf. XXI. Zweiklingige Rasirmesser, wie l. c., Taf. XVII, Fig. 2 bis 5, gehören in Italien nach Montelius der dritten Bronzezeitstufe (1650 bis 1350) an, während halbmondförmige, wie l. c., Fig. 1, erst die älteste Eisenzeit Italiens (nach Montelius 1100—950) und spätere Perioden charakterisiren. Nimmt man dazu die zum Theil sehr alten Beiltypen Ungarns (l. c., Taf. VIff. u. s.), so leidet es keinen Zweifel, dass die Bronzezeit dieses Landes sehr weit ins zweite Jahrtausend hinaufreicht. Sie beginnt wie überall mit unverzierten, rein praktisch gestalteten Werkzeugen und Waffen aus Kupfer und Bronze; daran schliessen sich Metallsachen, die bescheiden im gemein-europäischen älteren Bronzezeit-Decorationsstile gravirt sind. Die ältesten in dieser Art verzierten Objecte werden Einfuhrsartikel sein. Darauf folgt die locale Differenzirung der Ornamentik, welche in Ungarn mit echten und reinen Spiralbändern zu beginnen scheint — hieher gehören z. B. die Schwerter l. c., Taf. XXI, Fig. 2, 4 — und dadurch ihren Anschluss an mykenisirende Vorbilder bekundet. Diese Bronzen können aber sehr leicht schon dem Beginne des letzten Jahrtausends angehören. Erst einer späteren Entwicklung muss das specifisch ungarische Bronzezeitornament zufallen.

In der jüngeren Bronzezeit erhielt Ungarn den gleichen südlichen Import wie Skandinavien, und dieser kann auch im Donaugebiet nicht unwirksam geblieben sein. Viel Fremdes enthält z. B. der Schatzfund von Hajdu-Böszörmény im Comitat Hajdu. Hier lagen beisammen: eine Situla mit getriebener Buckel-, Kreis- und Vogelkopfverzierung echt italischen Stils,[2]) mehrere Bronzebecken mit doppelten beweglichen Tragreifen,[3]) ebenso sicher fremder Herkunft, dann Bronzeschwerter mit vollem Griff und näpfchenförmigem Knauf specifisch un-

[1]) Manches, wie z. B. die häufig vorkommenden Anhängsel mit einwärts gekehrten Voluten (aus dem Graner Comitat: Hampel, Taf. CXCI, Fig. 5, 6 u. s.), kehrt vollkommen gleich in der Bronzezeit Oberbayerns wieder, muss also mindestens an den Beginn des Jahrtausends hinaufgerückt werden. Da aber ähnliche bronzene Anhängsel in Italien für die älteren Stufen der Eisenzeit charakteristisch sind (Benacci II, s. Montelius, Civ. prim. I, B, Taf. LXXVI, Fig. 13), können sie in Ungarn nicht um viele Jahrhunderte älter sein.

[2]) Hampel, Taf. LXV, Fig. 3, hier Taf. XIV, Fig. 2.

[3]) L. c., Taf. LXIV, Fig. 1; Taf. LXV, Fig. 4.

garischer Form,[1]) ebensolche Schwerter mit flachem Knauf[2]) und solche mit einfacher Griffzunge.[3]) Alle diese Typen haben auch nordwärts über die Karpathen hinaus nach Polen ihre weitere Verbreitung gefunden. Ueberhaupt sind die an alten Bronzen ergiebigsten Theile Ungarns die Comitate im Norden und Osten, an den Abhängen der Karpathen, sowie Siebenbürgen und das Berggebiet im Nordwesten des Landes. Der Landestheil im Westen der Donau ist dagegen relativ arm an Bronzezeitfunden; hier ist die Hallstattcultur eingedrungen und hat dem alterthümlichen Charakter der Landescultur Abbruch gethan.

Die Stratigraphie der ungarischen Bronzezeitfunde ist zu wenig bekannt, als dass man in schärferen Umrissen die Geschichte der Decoration in diesem Lande zeichnen könnte. Indessen soll ein Ueberblick der gebräuchlichsten Formen das Bild etwas weiter ausführen.

Die geometrische Decoration zerfällt in vertiefte und erhabene. Die letztere ist mehr tektonischer Art und findet sich an Hohlbeilen und Sicheln, also specifisch mitteleuropäischen Typen, die auch, wie zahlreiche Gussformen verrathen, sicher im Lande selbst hergestellt wurden. An Hohlbeilen erscheinen Ziekzacklinien, mehrfache Sparren, concentrische Halbkreise und Aehnliches, an Sicheln ähnliche einfache Zeichen, deren Zusammenstellung (vgl. z. B. l. c., Taf. XCIX) eine ganze Musterkarte linearer Motive ergibt. Diese sind Fabriksmarken oder Aehnliches, kaum wirkliche Zieraten. Unter ihnen findet sich das von Querstrichen eingefasste liegende Kreuz, welches in der Bronze- und ersten Eisenzeit anderer Länder (Böhmen, Schweiz, Oberitalien, Griechenland) als Topfmuster und an Bronzen auftritt. Auch in Ungarn kehrt es an einem Topfhenkel (Taf. LXXXVI, Fig. 1b), einem Nadelkopf (Taf. LII, Fig. 5) und an Schwertgriffen (Taf. CXCVIII, Fig. 5) wieder. An einem Topfe findet es sich schon in der Steinzeit des Laibacher Moores (Much, Atlas, Taf. XI, Fig. 6). Andererseits ist dieses Motiv noch auf Votivbronzenägeln aus dem Fondo Baratela bei Este sehr gemein;[4]) seine Beharrlichkeit zeigt, wie constant gewisse einfache Motive sich in den niederen Sphären der Zierkunst erhalten.

Das gilt auch von den gravirten geometrischen Mustern der Schwerter, Prachtäxte u. s. w. Hier findet sich häufig das „Wolfszahnornament“ (Reihen schraffirter Dreiecke) an den Knäufen und Klingenenden von Schwertgriffen, an Streithämmern (vgl. Taf. XXV, Fig. 6—10, 12, 13), Helmknäufen, Armringen und importirten italischen Bronzebecken. Es ist oft bereichert durch kleine Punktdreiecke auf dem Scheitel der Zähne an Knäufen und anderen Theilen von Streithämmern (vgl. l. c. Fig. 7 und 9), an goldenen Zierscheiben und Thongefässen (an Urnen erscheint es so auch in Tumulis der ersten Eisenzeit bei Oedenburg); seltener läuft vom Scheitel der Zähne eine punktirte Verticale

[1]) L. c., Taf. XIV, Fig. 3, 5 hier Taf. XXV, Fig. 1 und 4.

[2]) L. c., Taf. XXIII, Fig. 1, 4, 5.

[3]) L. c., Taf. XX, Fig. 2.

[4]) Not. d. Scavi 1888, Taf. VI, Fig. 3, 4, 13, 19, 20, 21. Sonst erscheinen an gleicher Stelle Buchstaben des „nordetruskischen“ Alphabetes von Este in Reihen inschriftartig zusammengefügt.

aus (auf Streithämmern z. B. l. c. Fig. 8 und goldenen Zierscheiben). Auch mit den Spitzen gegeneinander gestellte „Wolfszähne“ finden sich an Schwertgriffen und Streithämmern, zuweilen mit einzelnen Punkten in den rautenförmigen Zwischenräumen (s. z. B. l. c. Fig. 8 und 13); dann wechselnde Bündel von Horizontal- und Verticalstrichen an Schwertgriffen und Armbändern, wie auch Gruppen schräger Striche rhythmisch vertheilt an denselben Gegenständen, gegitterte Felder an Streithämmern, gestrichelte Bänder als Einfassungen und dergleichen Muster, die einem älteren Formenvorrath entnommen, sehr oft aber mit charakteristischen krummlinigen Ornamenten combinirt sind, wie l. c. Fig. 8 und 13. Ganz eigenthümlich ist die discrete Verzierung vieler auch in ihren Formen typisch ungarischer Thongefässe aus dem Tolnaer Comitate (Hampel, Taf. CXXVIII ff.). Man erkennt aber in den von Dreiecksspitzen ausgehenden Punktreihen den Einfluss gravirter Goldscheiben und Bronzen. Manches geometrische Ornament der Thongefässe (z. B. l. c., Taf. CXXX, Fig. 16; Taf. CXXXII, Fig. 16) ist jedoch der Bronzezierkunst fremd. Regelrecht verbundene Spiralen neben einem schrägen Mäander zeigt ein Topf aus Tisza-Sas im Heveser Comitat (l. c., Taf. CXLI hier Taf. XXVII, vgl. oben S. 293), woraus man sehen kann, dass das echt mykenische Spiralmuster in Ungarn noch derselben Zeit angehört, welche — wenngleich sehr selten — auch den Mäander verwendete. Mit dem schrägen Mäander auf dem Halse und Bauche dieses Thongefässes vergleiche man den schrägen Mäander auf dem Halse der Gemeinlebarner Urne Taf. XXIV, Fig. 2 und die ferneren oben S. 563 angeführten Analogien aus dem Osten (Rhodos und Kaukasus bis Istrien und Este).

Die eigentlich typische Decoration der ungarischen Bronzen ist jedoch ganz anderer Art und nimmt neben jenen geometrischen Mustern, welche meist geschickt zur Einfassung und Unterbrechung verwendet werden, den breitesten Raum ein. Mykenisirend sind zunächst Reihen verbundener Spiralen, welche hauptsächlich an Schwertgriffen und Schwertknäufen vorkommen, an ersteren sowohl in einzelnen horizontalen Bändern (vgl. Taf. XXV, Fig. 4, 5), als in verticalen, flächendeckenden Reihen, die aber untereinander nicht verbunden sind, wie in der älteren echt mykenischen Decoration. Daneben finden sich Surrogatformen, dichtgereihte Ketten einfacher Kreise, was an die neben Spiralen auftretenden Perlmuster transkaukasischer Gürtelbleche erinnert.[1]) Sehr beliebt sind auch Reihen concentrischer Halbkreise an Schwertgriffen, Schwertklingen, Streithämmern, Fibelbügeln etc., zuweilen mit Centralpunkten (an Schwertknäufen und Streithämmern, vgl. Taf. XXV, Fig. 3—5, 8, 9, 12). Seltener sind Reihen von Würfelaugen. Mykenisirend ist auch ein im Kreise an Schwertknäufen um den Centralbuckel herumgezogenes Wellenband (vgl. l. c. Fig. 1—3), welches mannigfach variirt wird und (z. B. Hampel, Taf. LXVI, Fig. 6a) auch als ausgeschnittene Zierscheibe mit Lappenkranz auftritt, eine in Bosnien (Glasinac) sehr oft wiederkehrende Form der ersten Eisenzeit. Ueber dem

[1]) Vgl. z. B. Hampel, Taf. XXI, Fig. 5, mit Virchow. Ueber die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentirten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern (Abhandl. der preuss. Akad. der Wissensch. 1895), Nr. III.

halbmondförmig ausgeschnittenen unteren Ende der Schwertgriffe ist fast regelmässig eine Figur gezeichnet, die nichts Anderes ist als die uns von Italien her sattsam bekannte gekuppelte Vogelprotome (vgl. z. B. Hampel, Taf. XXIII bis XXV, hier Taf. XXV, Fig. 1—5). Wie aber die Bronzezierkunst Ungarns in Gravirungen keine figürliche Tendenz hat, bleibt die Form ein Wellenbandmotiv. Verbundene Vogelkopfreihen zeigt die Gravirung eines Bronzeschwertes aus dem Depôtfund von Podhering (l. c., Taf. XCII, Fig. 3, hier Taf. XXVI, Fig. 8 vgl. Fig. 6). Der Typus dieser Waffe ist ein hallstättischer, die Verzierung flüchtig und fremdartig.

Nun erst kommen wir zum specifisch ungarischen Bronzezierstil. Dieser ist mykenisirend, aber in localer Verwilderung, eine Erscheinung ähnlich dem jüngeren Bronzezeitstil des Nordens, aber mit demselben keineswegs identisch. Sein Element ist ein halbkreis- oder sichelförmiges Blatt, aus dessen verschiedenartigen Combinationen allerlei Bänder und flächenbedeckende Muster hervorgehen. Das einfachere Motiv des „laufenden Hundes", wie es an Schwertgriffen nicht selten ist, wird auf Streithammerknöpfen bereichert durch solche Sichelblätter an den Volutenenden (s. z. B. Taf. XXV, Fig. 11). Oft sind rankenförmige Bänder aus lauter solchen Blättern zusammengesetzt (so l. c. Fig. 8, 10, 13. Als flächenbedeckendes punktirtes Muster auf Bronzeblech (l. c., Taf. XLV, Fig. 1, hier Taf. XXVI, Fig. 9) hat diese Blattdecoration noch mehr den Charakter eines eigenthümlich entstellten Pflanzenornamentes, und wenn man die Häufigkeit kelchblattartig beiderseits nach aussen fallender Voluten wahrnimmt, findet man sich nachdrücklich an die rohen Palmetten frühattischer Vasen erinnert. Auch diese als Füllmuster unter Thierfiguren angebrachten Nachzeichnungen orientalischer stilisirter Pflanzengebilde zeigen in den Kelchblättern oft[1]) jene Sichelform; häufig ist auch[2]) der Blattfächer durch eine Reihe gleichhoher Bogenlinien ersetzt. Weiter geht die Aehnlichkeit jedoch nicht; sie beruht nur auf der in Griechenland geringeren, in Ungarn vorgeschritteneren Barbarisirung orientalischer Motive. Unter den mannigfachen Sichelblattmustern der ungarischen Bronzen findet sich keine einzige wirkliche Palmette. Wenn also wirklich orientalische, palmettenverzierte Gussbronzen, wie eine erhaltene schöne Doppelaxt aus Cypern, diesem Sichelblattstil zu Grunde liegen, so muss die Verwilderung alsbald eingetreten und sehr schnell fortgeschritten sein.

Eine volle Analogie zu dem Sichelblattmuster, wie es z. B. auf dem ungarischen Streithammer, Hampel, Taf. XXXI, Fig. 1, erscheint, liefert ein „ornamentirtes Stück Elfenbein, zu einer trojanischen siebensaitigen Leier gehörig" (Schliemann, „Ilios", Nr. 520). Die Innenzeichnung der Doppelvoluten und der doppelten Randeinfassung bilden Zickzackbänder. Nach Schliemann stammt dieses Fundstück aus der „verbrannten Stadt"; wahrscheinlich ist es aber ein Gegenstand aus spätmykenischer Zeit, wie so Manches, was Schliemann in jener Schichte gefunden. Die mykenischen Spiegelgriffe aus Elfen-

[1]) Vgl. z. B. Brunn, Griechische Kunstgesch. I, S. 132, Fig. 101.

[2]) Wie l. c., Fig. 102.

bein[1]) haben solche Sichelblattenden, und die Blattfüllung mit Zickzacklinien erinnert an die in mykenischen Elfenbeinarbeiten so gewöhnlichen Zickzacklinien auf Flügelfedern.[2]) Also auch diese Analogie darf nicht für eine höhere Datirung der Sichelblattdecoration auf ungarischen Bronzen verwendet werden. Wohl aber verräth sie den Ursprung dieses Motives und zum Theil auch den Weg, auf welchem dasselbe nach dem thrakischen Norden gelangt ist.

Sam Wide hat (Athen. Mitth. XXII, S. 257, Anm. 1) die ungarischen Bronzezeitmotive, welche mit mykenischen übereinstimmen, zusammengestellt, benützt jedoch nur Hampel's erste Publication im Berichte über den Congress zu Budapest. Er bemerkt natürlich den mykenisirenden Charakter der Spiralen, gereihten Halbkreise, der wellenförmigen Bandwindungen und dessen, was wir oben als Sichelblattverzierung bezeichnet haben. Für letzteres verweist er auf die mykenischen Palmetten, wie sie ein Goldornament aus dem dritten Schachtgrabe zeigt, und auf die Decoration einer mykenischen Vase (*'Εφημ. ἀρχ.* 1895, Taf. X, Fig. 9). Das an vierter Stelle von Sam Wide bemerkte Ornament eines Sternes aus mit den Spitzen zusammengestellten gestrichelten Dreiecken (auf Schwertknäufen) braucht jedoch nicht aus dem mykenischen Formenschatze hergeleitet zu werden, da es ein ziemlich allgemeines geometrisches Motiv darstellt.

An Erscheinungen der ersten Eisenzeit Griechenlands erinnert eine Reihe von Thonstempeln aus Pilin im Comitat Neograd (Hampel, Taf. LXX) durch die Technik und die Muster. Mit Stempeln eingedrückte Verzierungen mykenisirenden Stils finden sich an griechischen Thongefässen von Rhodos und Kreta. Aber auch die Muster weisen nach dieser Richtung. Es sind Doppelspiralen, wie sie auch auf Bronzeblechen vorkommen, dann gekreuzte Doppelspiralen von der Form der Brillenfibel mit vier Scheiben, ferner ein punktirtes Vierblatt mit schrägem Kreuz, Reihen von Würfelaugen, Rosetten, concentrische Kreise, Hakenkreuze (einfach und vierfach), rautenförmige „Fenster" u. s. w. Mehreres von diesen Mustern findet sich unter den Füllornamenten bemalter orientalisirend-griechischen Vasen von Kameiros auf Rhodos. Vollkommen gleich ist das Vierblatt mit kleinen Kreisen auf den von einem schrägen Kreuz getheilten Feldern auf einer Oinochoe angebracht.[3]) Da findet sich ferner das eckige und das zur gekreuzten „Doppelbrille" abgerundete Hakenkreuz, allerlei Rosetten etc., während das rautenförmige Fenster, ähnlicher als in Rhodos, schon als Dipylonfüllmuster erscheint.[4]) Die Gräber von Pilin[5]) sind Urnengräber aus dem Beginne der ersten Eisenzeit, enthielten aber auch Votivnachbildungen typisch ungarischer Bronzewaffen und Werkzeuge: des Schwertes, der Sichel, der Armberge, verschiedener Beile und Meissel. Nach der ersten Eisenzeit anderer Länder deuten auch die mannigfaltigen Anhängselformen der ungarischen Bronzezeit: Räder, Vogelköpfe, einwärts gekehrte Doppelvoluten, „böotische" Schilde u. dgl. (Vgl. Taf. XII, Fig. 9, 12, 14; XIV, Fig. 3, 4, 9).

[1]) Perrot-Chipiez, VI, S. 816 f., Fig. 386—388.

[2]) Z. B. l. c., S. 637, Fig. 284; vgl. oben S. 355, Anm. 2.

[3]) Salzmann, Nécropole de Camirus.

[4]) Athen. Mitth. XVII, Taf. X, Fig. 1. [5]) Siehe oben S. 522.

Suchen wir nach diesem kurzen Ueberblick die Hauptthatsachen hervorzuheben. Das echt mykenische Muster mehrreihig verbundener Spiralen fehlt ganz, und reine Spiralmuster überhaupt sind zwar nicht selten, aber keineswegs die vorherrschende Zierform wie in der Ornamentik der älteren Bronzezeit des Nordens. Der ältere nordische Bronzezeitstil kann daher nicht als eine Tochterkunst an den ungarischen geknüpft werden. In der letzteren herrscht vielmehr, soweit sie originell ist, das Element der einzelnen sichelförmigen Volute, welche paarweise, in symmetrischer oder asymmetrischer, oft an ein verwildertes Pflanzenornament erinnernder Weise zu Reihen und Bändern verbunden wird. Es ist ein eigener Stil, dem nordischen der jüngeren Bronzezeit verwandt, aber trotz mancher Uebereinstimmung keineswegs mit demselben identisch. Auch der jüngere nordische Bronzezeitstil kann nicht von dem ungarischen abgeleitet werden; dazu ist er zu selbstständig und verarbeitet zu viel fremde Elemente, die in Ungarn nicht Eingang gefunden haben. Beiden Gruppen gemeinsam ist der entfernte Ursprung aus mykenisirenden Stilarten des Südens, welche ihren Einfluss gleichzeitig oder schon früher auf die griechische Keramik ausgeübt haben. Der Handel hat dem Norden diese Einflüsse vermittelt; aber für Ungarn, wo die Hauptfunde typischer Bronzen aus dem Osten und Norden stammen, sind die Wege vom ägäischen und vom schwarzen Meere die näheren, während für Norddeutschland und Skandinavien, neben dem nachgewiesenen Import aus Ungarn nach den westlich und nördlich angrenzenden Ländern, namentlich der Weg durch die Adria in Betracht kommt. Dies mag die Verschiedenheit der beiden Gruppen erklären. Der Einfluss griechischer Ornamentik auf die Völker im goldreichen Binnenlande ging wahrscheinlich von den jonischen Colonien im Nordwesten des Pontus aus, von wo Herodot's (IV, 48 f.) Nachrichten über die Zuflüsse der unteren und mittleren Donau stammen. Die Gold- und Elfenbeinfunde mykenischen Stils in Troja sind Vorläufer der Wanderung südägäischer Formen nach dem thrakischen Norden.

2. Der Norden.

Versucht man die Perioden der nordischen Bronzezeit mit den entsprechenden Culturstufen in südlicheren Ländern in Einklang zu bringen, so eignet sich dazu am besten die von S. Müller aufgestellte Viertheilung[1]) in zwei Hauptstufen mit je zwei Unterstufen. Diese vier Stufen zeigen eine Entwicklung des Ornamentes, beziehungsweise einen Wechsel des Geschmackes und der äusseren Einflüsse, welche uns gestatten, sie mit vier historisch bekannten Culturstufen Süd- und Mitteleuropas in Parallele zu setzen und damit auch schätzungsweise zu datiren. Es sind folgende:

1. Nordische Bronzezeit I, 1100—900 v. Chr. = Zeit des mykenischen Stils.
2. Nordische Bronzezeit II, 900—700 v. Chr. — Zeit des Dipylonstils und der Villanovaperiode Italiens.

---

[1]) S. Müller, Ordning af Danmarks Oldsager (Système préhistorique du Danemark). I. Sten- og Bronzealderen.

3. Nordische Bronzezeit III, 700—500 v. Chr. = Aeltere Hallstattperiode.
4. Nordische Bronzezeit IV, 500—400 v. Chr. = Jüngere Hallstattperiode.

Die zeitlichen Abschätzungen sind unsicher; es ist keineswegs ausgemacht, dass sie nicht auch anders begrenzt werden können.

Die ältere Bronzezeit des Nordens findet S. Müller charakterisirt durch ihre grossen Gräber, die meist eine unverbrannte Leiche enthalten, durch die eigenthümlich markig geformten und verzierten Bronzen, den Reichthum an Grabfunden und die verhältnissmässig wenigen und minder wichtigen Feld- und Moorfunde. Die jüngere Bronzezeit ist dagegen gekennzeichnet durch ihre Urnengräber und andere kleine Grabformen mit verbrannten Leichen, durch abweichende Formen und Verzierungen der Bronzen, durch eine gewisse Spärlichkeit der Grabbeigaben bei sehr zahlreichen und bedeutenden Feld- und Moorfunden. Das Ueberwiegen der Votivdepôts gegenüber den Grabbeigaben deutet auf einen Fortschritt vom (abnehmenden) Todtencultus zur eigentlichen Götterverehrung. Auf ähnliche Gedanken führte der allmälige Uebergang von der Leichenbestattung zur Leichenverbrennung, über welche S. Müller mit Recht bemerkt, dass sie „von höheren und reineren Vorstellungen über das Leben im Jenseits ausgegangen ist, die so tief im Glauben an die Fortdauer der Seele trotz der Vergänglichkeit des Leibes wurzelten, dass man dazu schritt, diesen vollständig zu vernichten, um der Seele die Fahrt in das Reich der Todten zu erleichtern“.

I. oder der erste Abschnitt der älteren Bronzezeit ist (in Dänemark) die Zeit der classisch correcten „mykenischen“ Spiralmuster. Abgesehen von einfachen oder doppelten (brillenförmigen) Drahtspiralendungen an Hals-, Arm- und Fingerringen, erscheinen Paare, Reihen und Kreise (auch Vierecke) verbundener gravirter Spiralen auf Knöpfen, Schwertknäufen und Schwertgriffen, Wehrhaken und Palstäben in Männergräbern, an Zierscheiben und Halsschmuckplatten in Frauengräbern. Aber auch gravirte Paare und Reihen concentrischer Kreise finden sich an Schwertgriffen und hohen Schildbuckeln. Hier, wie in der Heimat des mykenischen Stils, erscheint neben dem krummlinigen das geradlinige geometrische Ornament, theils selbstständig, theils in Combination mit jenem, und zwar sind es dieselben Muster, welche auch die älteste geometrische Decoration in Griechenland verwendet. Eine Hauptrolle spielen quergestrichelte und Zickzackbänder an Palstäben (hier neben Spiralen), Pincetten, Kämmen, Zierscheiben, dann quergestrichelte Bänder und solche mit schraffirten Dreiecken z. B. an einem elliptischen Fibelbügel, in dessen Mitte eine Reihe tangential verbundener concentrischer Kreise gezeichnet ist. An einer der ringförmigen Halsschmuckplatten aus Frauengräbern sind die Endfelder mit dem mehrreihigen Spiralmuster gefüllt; den Rahmen bildet ein Zickzackband, das noch von Dreiecken mit vertical verlängerten Spitzen umgeben ist.

Montelius[1]) findet in der ältesten skandinavischen Bronzezeit noch kein Spiralornament, dagegen einfache geometrische Muster, zuweilen in reichlicher Anwendung. So auf einem bronzenen Axthammer ein Fischgrätenmuster aus

[1]) Om tidbestämning inom bronsåldern, Stockholm 1885.

gestrichelten Bändern, Doppelreihen mit den Spitzen zusammenstossender schraffirter Dreiecke und ein schraffirtes Dreiecksmuster mit der erwähnten verticalen Verlängerung der Dreiecksspitzen. Erst seine zweite Stufe enthält die Blüthe des correcten Spiralornaments, fällt also noch zusammen mit der ersten dänischen Stufe Müller's. Die geometrischen Muster sind concentrische Kreise, schraffirte Dreiecke mit Spitzen, Zickzacklinien und gestrichelte Bänder, dann aus gepunzten kleinen Dreieckchen gebildete Bänder an Pincetten, Fibeln, Zierscheiben, Lanzenspitzen, Beilen u. s. w.

Die II. dänische Bronzezeitstufe (zweiter und letzter Abschnitt der älteren Bronzezeit) bietet an krummlinigen Ornamenten vielmehr concentrische Kreise und namentlich Reihen hängender Halbkreise als Spiralen. Auch die Endscheiben der Fibeln bilden statt der Drahtspiralscheiben oft knopfartige Platten, die in typischer Weise mit Reihen hängender (Rosetten bildender) Halbkreise decorirt sind. Die geometrischen Muster sind einfache Parallelstriche oder Bänder mit schrägen Strichlagen, Zickzackbänder mit wechselnd gelagerten Schraffen in den Dreiecksfeldern, Reihen langgezogener, schräg oder horizontal schraffirter Dreiecke u. dgl. Besondere Beachtung verdient das aus wechselnden Gruppen von Verticalstrichen und schrägen Kreuzen bestehende metopenartige Muster; es ist combinirt mit schrägen und fischgrätenförmig gegeneinander gestellten Schraffen. Diese Stufe ist identisch mit der dritten skandinavischen Bronzezeitstufe in Montelius' System.

In der III. dänischen Bronzezeitstufe oder dem älteren Abschnitt der jüngeren Bronzezeit erscheinen plastische Vogelfiguren auf Ringen und anderen Schmuckstücken, dann neben falschen Spiralen das aus einer Combination des Stab- und Spiralmusters entstandene Schiffsornament mit Vogel- oder Schlangenköpfen auf Rasirmessern. Die Thierkopfendung bildet beiderseits den S-förmigen Ausgang langer, schräg gestrichelter, von Punktreihen begleiteter Bänder. An Stelle der letzteren finden sich neben dem Messerrücken auch Bänder von Zickzacklinien oder hängenden Halbkreisen. Neben dem Beginne des Schiffsornaments steht der Beginn des Buckelornaments. Man findet häufig drei Buckel an Pincetten, dazu als Randeinfassung gestrichelte Bänder. Die Art, wie diese Bänder zuweilen um die Buckel herumgeführt werden, ist ganz mykenisirend und findet sich schon auf Goldblechscheiben aus den mykenischen Schachtgräbern.[1]) Ein beinernes Anhängsel dieser Zeit[2]) ist verziert mit ge-

[1]) Vgl. z. B. das Stück aus dem dritten Grabe, Schliemann, „Mykenä", Nr. 239 (Perrot-Chipiez, VI, S. 767, Fig. 363). Mit dem äusseren Bandmuster dieses Stückes vgl. andererseits die Randverzierung der ovalen scheibenförmigen Enden eines grossen Bronzehalsringes aus Småland, Montelius, Temps préhist., S. 90, Fig. 112. Das Motiv ist vollkommen dasselbe, nur variirt durch die abweichende Form der Platte. Das Muster im Mittelfeld des schwedischen Exemplares hat ebenso nahe Beziehungen zum Schlangen- und Vogelornament der ersten Eisenzeit Italiens. Ueber die nordischen Halsringe mit ovalen Doppelscheiben vgl. R. Beltz („Neue Funde aus der jüngeren Bronzezeit in Mecklenburg", Mecklenburger Jahrb. 1861, S. 230, anlässlich des Fundes eines dem oben citirten sehr ähnlich geschmückten Exemplares in Mecklenburg), welcher darauf hinweist, dass dieser Typus in Süddeutschland schon der älteren Periode der Bronzezeit angehört (Naue, Bronzezeit in Oberbayern, S. 120).

[2]) Müller, Bronzealderen, Taf. XV, Fig. 233.

strichelten Bändern, welche ein einfaches Mäandermotiv bilden. Mäandermotive finden sich auch an den typisch nordischen „Hängegefässen" der jüngeren Bronzezeit.[1]) Im oberen Kreissegment (Griff) eines Kammes erscheinen zwei durchbrochene Räder. All das weist auf die ältere Hallstattperiode hin. Die Thongefässe sind nahezu unverziert; zuweilen erscheinen ein Paar Umlauflinien am Halse eingeritzt, und ein paarmal findet sich ein Zickzackband aus wechselnd gelagerten kurzen Strichgruppen. Die so verzierten Gefässe[2]) sind dem Villanova-Urnentypus ähnlich und könnten Nachahmungen importirter Bronzegefässe sein. Importirte Bronzegefässe erscheinen thatsächlich in Erd- und Moorfunden dieser Zeit; es sind aber keine urnen-, sondern eimerförmige Vasen,[3]) geometrisch gravirt (mit dem Schachbrettmuster) oder mit Buckelreihen. Ein Schild[4]) ist in der Mitte mit einem grossen Buckel, umher abwechselnd mit Buckeln und punktirten Kreisen verziert; von den letzteren gehen je zwei Paare langhalsiger und langgeschnäbelter Vogelköpfe aus. Diese Formen und Ornamente führen uns ganz in die Villanovaperiode Italiens zurück. In der mit dieser Stufe correspondirenden vierten Bronzezeitstufe von Montelius findet sich auch ein guirlandenartiges Ornament, welches an den Spitzen seiner Wellenkämme je zwei von Punktreihen begleitete Voluten zeigt. Dieses Ornament ist identisch mit einem Dreiecksmuster auf Oedenburger Thongefässen der älteren Hallstattperiode,[5]) welches seinerseits auf ein südländisches Motiv zurückgeht.

S. Müller findet in der Ornamentik dieser Zeit eine Decadence zwischen den beiden Höhepunkten der nordischen Kunst in der älteren und der jüngeren Bronzeperiode. „In dieser Zeit", sagt er, „zeigt sich die Ornamentik mit classischen Motiven durchsetzt. Das mäanderartig gefaltete Band ist dem Süden entlehnt, in den fortlaufenden S-Figuren erkennt man eine Nachbildung des antiken Flechtbandes, und noch näher stehen einander die classische und die nordische Wellenlinie." Neben älteren Elementen, die in unsicherer und unansehnlicher Weise ihr Fortleben fristen, bricht überall das Neue durch, „ohne sich doch recht geltend zu machen. . . . Ein ähnliches festes Schema von Motiven, wie im vorigen Abschnitt, lässt sich nicht aufstellen. Die Beweglichkeit ist grösser;

[1]) Ueber die Decoration dieser Bronzegefässe s. Montelius, Månadsblad 1881, S. 17. Beltz, l. c., S. 226, steht nicht an, den Mäander der jüngeren Bronzezeit des Nordens an den aus Italien übernommenen Mäander des Hallstätter Culturkreises und der Schweizer Bronzezeit anzuknüpfen. Ausserhalb der Ostalpen finden sich Thongefässe mit Mäanderverzierung in hallstättischen Gräbern Badens (Wagner, „Hügelgräber" etc., Taf. III, Fig. 8) und in Schweizer Pfahlbauten (Ulrich, Katalog der Züricher Sammlung I, Nr. 1535). „Beide Fundgruppen," sagt Beltz, „die Schweizer und die Hallstätter, haben lebhafte Beziehungen zur nordischen Bronzezeit; und so — ob mit Schweizer, ob mit Hallstätter Sachen, bleibe vorläufig dahingestellt — ist der Mäander auch in die nordische Bronzezeit gekommen, aber erst an ihrem Ende und ohne eine weitere Bedeutung zu erhalten. Er tritt nur an den Hängebecken jüngster Form auf und ist auch da durch Biegung der Ecken dem nordischen Geschmack conform gemacht."

[2]) Müller, l. c., Taf. XVIII, Fig. 263 u. 266.

[3]) L. c., Taf. XXIII, Fig. 362 a u. b.

[4]) L. c., Taf. XXIV, Fig. 363.

[5]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, Taf. VII, Fig. 12 (hier Taf. XXIII, Fig. 6); vgl. auch S. Müller, Nordische Alterthumskunde, I. S. 381, Fig. 201.

selten trifft man, wie es früher der Fall war, eine ganz gleichartige Wiederholung".[1]) Die früher beliebte Ausfüllung der vertieften Muster mit einer Harzmasse wird immer seltener und hört endlich ganz auf. Rasirmessergriffe mit plastischen Pferdeköpfen kommen noch vor; allein in der älteren Bronzezeit ist die Thierkopfendung ziemlich naturwahr ausgeführt, und es erscheinen auf dem Kopfe zwei vorstehende getrennte Ohren. In der dritten Bronzeperiode dagegen wird der Pferdekopf schematisirt, die Schnauze zu einem stempelförmigen Abschluss, und die beiden Ohren verschmelzen zu einem hornförmigen Zapfen.[2])

Der Import aus dem Süden, welchem neben der inneren Entwicklung die allmälige Umwandlung des nordischen Bronzezeitstils zugeschrieben werden darf, beginnt nicht erst in der dritten Periode. In Dänemark finden sich getriebene italische Bronzegefässe — Situlen, Urnen, Becken, Schalen — mit charakteristischem Rad- und Vogelkopfornament[3]) erst vom Beginne der jüngeren Bronzezeit an; aber schon in Gräbern aus dem Schlusse der älteren Bronzezeit sind ein paarmal kleine bauchige Henkelschalen aus getriebenem Bronzeblech angetroffen worden, welche S. Müller als „die ersten etrurischen Fabrikate, die Skandinavien erreichten", betrachtet. Im Ganzen stammen aus dänischen Funden circa 30 „etrurische" Bronzegefässe und 4 technisch und stilistisch entsprechende Bronzeschilde, dann einzelne Schwerter und viele kleinere Bronzen fremder Arbeit. Doch findet S. Müller die Gesammtzahl der eingeführten Stücke im Vergleich zu den heimischen Arbeiten, mit denen sie zusammen vorkommen, sehr gering. „Am ältesten scheinen die grösseren Stücke zu sein; erst später ergiesst sich der Strom kleinerer Objecte ins Land. . . . Der Bernsteinhandel wandte sich in dieser Periode von den östlichen Mittelmeerländern ab und Italien zu und schuf die Basis, auf der sich die nordische Metallindustrie im Laufe der jüngeren Bronzezeit zu einer neuen Blüthe erheben konnte."

Die IV. dänische Bronzezeitstufe, der zweite und letzte Abschnitt der jüngeren Bronzezeit, ist die Blüthezeit des eigenthümlichen nordischen Schiffsornamentes (vgl. oben S. 464, Fig. 141, 142), offenbar einer Entwicklung aus der gekuppelten doppelten Thierprotome importirter südländischer Fabrikate. Wenn nicht durch Anderes, so hält man doch stets durch den Sporn daran fest, dass die Zeichen Schiffe sind. Vorder- und Hintersteven bilden zwei- oder dreimal im Halbkreis geschwungene Bänder, die in mehr oder minder deutlich gezeichnete, geschnäbelte, oft auch mit Augen, fast stets mit einem Borstenkamme versehene Thier- (Drachen- oder Vogel-) Köpfe auslaufen. Nicht zufrieden damit, lässt aber der Zeichner auch noch die Basislinie des Ornamentes zuweilen um die Ecke herum und in einen Vogelkopf auslaufen oder zeichnet in das spitz zulaufende Griffende der Klinge noch eine Winkelfigur mit solchen Thierköpfen, wobei an kein Schiff zu denken ist. Im Felde erscheinen kreisrunde oder S-för-

[1]) Nordische Alterthumskunde I., S. 381.

[2]) L. c., S. 382, Fig. 203 u. 204.

[3]) L. c., S. 383, Fig. 206; vgl. das Stück aus Hajdu-Böszörmény in Ungarn, Taf. XIV, Fig. 2.

mige Zeichen, letztere manchmal ebenfalls durch Kopf und Kamm als phantastische Thiere charakterisirt. Zuweilen finden sich auch einzelne andere Thierfiguren: ein Hahn, ein Fisch, ein Pferd (mit schlangenförmigem Körper) s. Müller, l. c. S. 465, Fig. 245. Mit dem Schiffsmuster sind auch ein kleines Hohlbeil und die beiden ovalen Schlussplatten von Halsringen decorirt. Endlich finden sich geschmackvolle Wellenbänder mit einer oder zwei Voluten auf jedem Wellenscheitel,[1]) welche auf die Hakenspiralen und in Vogelköpfe endigenden Dreieckreihen des griechischen und hallstättischen Ornamentes zurückzuführen sind[2]) und an geometrischen Motiven Buckel, concentrische Kreise, Würfelaugen (an Pincetten von Schlangenlinien umzogen) und wechselnde Strichlagen an Nadeln, Fibelrändern, Ringen u. s. w. Doppelte spiralförmige Drahtendungen erscheinen an Nadeln, Messern und Schwertknäufen. Dieser Unterstufe der nordischen Bronzezeit entsprechen die fünfte und sechste bei Montelius, in welchen man alle oben angeführten ornamentalen Erscheinungen wiederfindet. Es ist die jüngere Hallstattstufe Mitteleuropas, die Certosastufe Oberitaliens, also das V. Jahrhundert v. Chr. Aber die Selbstständigkeit der nordischen Industrie, welche ja auch auf das Eisen verzichtete, manifestirt sich vielleicht in keinem anderen Zeitraume stärker als in diesem, und was man an fremden Motiven in einem eigenen und eigenartigen Stile verarbeitet, ist evident nicht erst in diesem, sondern schon im vorausgehenden Zeitraume (dem ersten Abschnitt der jüngeren Bronzezeit) übernommen und wird nur jetzt erst zur Grundlage einer reichen, ästhetisch durchaus ansprechenden Entwicklung.

Mit Recht findet daher S. Müller den Schlussstil der nordischen Bronzezeit „ebenso eigenartig und in seiner Art ebenso anziehend wie den ältesten Stil derselben. Es ist nicht die alte strenge Kunst, die zurückhaltend über jedem Schnörkel wachte — nicht der darauffolgende reiche und feine Stil mit seiner bewussten Zierlichkeit — nicht der Mischstil des dritten Abschnittes mit seiner

[1]) Auch hier manifestirt sich zuweilen die figurale Tendenz im Ornament der jüngeren nordischen Bronzezeit, am merkwürdigsten auf dem Deckel eines Hängegefässes aus dem Funde von Lundforlund, Amt Sorö, Schweden (Undset, Eisen in Nordeuropa, S. 390, Fig. 68). Hier ist an einer Stelle des typischen Wellenbandes, dessen Scheitel in S-förmige Doppelvoluten ausgehen, statt der letzteren eine halbe menschliche Figur gezeichnet, welche die Hand nach der vorhergehenden Doppelvolute ausstreckt. Bei S. Müller, Nordische Alterthumskunde I, S. 465, Fig. 246 ist diese Halbfigur als „von einem Rasiermesser“ stammend, abgebildet, was wohl ein Irrthum ist.

[2]) Dies ist auch die Ansicht von Beltz, welcher l. c., S. 225, von dem „laufenden Hunde“ der jüngeren Bronzezeit des Nordens sagt: „Aus der Spirale ist dieses Ornament auf nordischem Boden nicht entstanden. . . . Das Spiralornament gehört im Norden durchaus der älteren Bronzezeit an und ist der jüngeren fremd.“ Das Wellenband mit doppelter Volute auf jedem Wellenscheitel („Bogenornament“) lässt Beltz aus dem durch Reihen hängender Halbkreise gebildeten Sternornament der älteren Schmuckdosen entstehen (Beispiele bei Montelius, Månadsblad 1881, S. 43—57). Allein andererseits haben wir verwandte Erscheinungen auf rhodischen Pithoi, frühattischen Vasen, ungarischen Bronzen und Hallstätter Thongefässen, welche sämmtlich die mykenische Scheitelkrönung mit zwei auswärts gekehrten Doppelvoluten zeigen. Noch ähnlicher dem nordischen Bogenornament ist das orientalisirende Muster, welches zwischen dem Schulter- und dem Halsbild einer frühattischen Amphora in Berlin (Böhlau, Jahrb des Inst. II, Taf. V; Brunn, Griechische Kunstgeschichte I, S. 135, Fig. 105) gezeichnet ist.

halben Preisgebung des Aelteren und dem unsicheren Tasten nach Neuem: es ist ein neuer, voll entfalteter lebensfrischer Stil, schmiegsamer und abwechslungsvoller, reicher und complicirter als sein Vorgänger, doch mit dem Gepräge eines Productes langer Kunstentwicklung. Nennt man die verschiedenen Stilperioden der Bronzezeit wie oben: den strengen Stil, die Blüthezeit und die Decadencezeit, so möchte für diesen Abschnitt die Bezeichnung ‚Nachblüthe' am passendsten sein".

Folgendes sind die Ergebnisse, zu welchen uns die Betrachtung der ornamentalen Zeichnung in der ersten Eisenzeit geleitet hat.

Einflüsse, welche nicht gerade auf die mykenische Kunst zurückzuführen sind, sondern eher von einer Seite ausgingen, welche andererseits auch an der Genesis der mykenischen Kunst Griechenlands betheiligt war, haben schon in der Stein- und Bronzezeit mittel- und nordeuropäischer Länder eine Spiralornamentik hervorgerufen, welche noch dem zweiten Jahrtausend vor Christo angehört. Dies ist der Antheil jener ferneren Gebiete an der Blüthe der älteren ägäischen Kunst und zeitlich eine Parallelerscheinung zur jüngeren ägäischen oder mykenischen Kunst.

Später, im letzten Jahrtausend vor Christo, hat in Griechenland und überhaupt im Gebiete des ägäischen Meeres ein Nachleben der mykenischen Kunst stattgefunden, welches dort verhältnissmässig schwach bezeugt ist, aber nach vielen Anzeichen mit Sicherheit vorausgesetzt werden kann. Gleichzeitig herrschte in demselben Gebiet eine entwickelte geometrische Ornamentik, deren Zeugnisse weit zahlreicher überliefert sind. Aus diesem Centrum sind in regelmässigem Seehandelsverkehr gewisse Fabrikate mit mykenisirender und geometrischer Decoration weithin exportirt worden. Ausserdem ist der Antheil der griechischen Colonien in anderen Theilen des mittelländischen Meeres in Betracht zu ziehen. So gelangten Vertreter dieser Stilrichtungen nach Nordosten (Transkaukasien), Norden (Ungarn), Nordwesten (adriatischer Culturkreis) und nach Westen (Unter- und Mittelitalien). In all diesen Theilen des Continentes haben die fremden Producte in der einheimischen Industrie der Barbaren Nachahmung gefunden und sind die Grundlagen localer stilistischer Entwicklungen von sichtlich abgeleitetem Charakter geworden. Ueber Mitteleuropa reichten diese Einflüsse bis nach Norddeutschland und Skandinavien hinauf, wo eine in alter Uebung erstarkte Bronzeziertechnik darauf ähnlich wie in Ungarn eine reiche und eigenthümliche Ornamentik begründete.

In der Würdigung dieses Processes ist der bedauerliche, aber nothwendige und theilweise berechenbare Verlust der Zwischenglieder entsprechend zu berücksichtigen. Wie oft finden wir nicht in Gräbern der Hallstattperiode hunderte von Bronzeschüppchen beisammen, die auf Kleidern aufgenäht waren. Diese glänzenden Pünktchen befanden sich auf Prunkgewändern, die wohl farbig und gemustert waren, wie sie auf der Certosasitula mehrfach angedeutet sind. Zur Hebung der bunten Stickerei dienten die goldglänzenden Bronzeknöpfchen, die in Mäandern oder Spiralreihen darauf applicirt gewesen sind, wie die Reihen

von Bronzenägelchen auf rothen und schwarzen Thongefässen von Este, Santa Lucia u. s. w. Dies ist ein Hinweis auf die ganz verlorene Textilindustrie jener Zeit, die eine Mittlerrolle in dem oben geschilderten Processe gespielt haben muss.

Verloren sind ferner die eingelegten Arbeiten aus vergänglichem Material. Wir haben aus Hallstatt elfenbeinerne Schwertknäufe mit Bernsteineinlagen, aus Hallstatt, der Schweiz und dem Kaukasus Bronzen mit Eiseneinlagen. Was aber aus verschiedenfärbigem Holze in dieser Technik hergestellt war, ist unwiederbringlich dahin. Die Certosasitula zeigt uns zwei musicirende Figuren auf einem in Löwenprotomen auslaufenden Ruhebette, dessen Vorderseite geziert ist mit Schwanenfiguren in metopenartigen Feldern und mit einer Mäanderbordure. Das soll einen Teppich oder vielleicht eingelegte Holzarbeit vorstellen. In beiden Fällen sind derlei Arbeiten vergänglicher Natur und können nicht erhalten sein.

Das gilt für Griechenland wie für alle übrigen Länder. In den Füllornamenten der griechischen Vasenbilder haben wir den Reflex von Zierkünsten, deren Originalwerke dem Zahn der Zeit nicht getrotzt haben. Aber nicht nur die sonst nicht wiederkehrenden Elemente in den Bildfeldern gestatten eine solche Ableitung, sondern auch die in wohlgeordneten Systemen zusammengefügten Ornamente haben ihre Urbilder, wie man längst gesehen, in anderen Techniken, von deren Arbeiten nichts auf uns gekommen ist. Unter solchen Umständen sieht man in einem Processe wie dem oben dargestellten die Wirkungen klarer als die Ursachen und muss die letzteren vielmehr durch erlaubte Voraussetzungen reconstruiren.

Alles zusammengenommen ergibt sich der folgende Synchronismus:

	1. Südöstliches	2. Mittleres und nördliches
	Europa.	
2000—1500	Decorationsstil der älteren ägäischen Periode (ältere Bronzezeit).	Primitiver geometrischer Stil (Ende der jüngeren Steinzeit).
1500—1000	Mykenischer Stil (jüngere Bronzezeit).	Primitiver geometrischer Stil und Decorationsstil der älteren ägäischen Periode (ältere Bronzezeit).
1000—500	Nachleben des mykenischen Stils — entwickelter geometrischer Stil — orientalisirende Stilarten und älteste Stadien der specifisch hellenischen Kunst (erste Eisenzeit).	Primitiver geometrischer und Einfluss des entwickelten geometrischen Stils — Einfluss des Nachlebens des mykenischen Stils — spärlicher Einfluss der orientalisirenden Stilarten (jüngere Bronze- und erste Eisenzeit).

2. Die figurale Zeichnung.

(Die geometrische, die mykenisirende, die griechisch-„orientalisirende“ Zeichnung.)

I. Die figurale geometrische Zeichnung.

Der ältere geometrische Stil, jener der neolithischen und der Bronzezeit, ist, sofern seine Motive nicht etwa einen verborgenen Bildsinn haben, bildlos. In den jüngeren, der ersten Eisenzeit angehörigen geometrischen Systemen, namentlich im Dipylonstil, erscheint dagegen häufig figurale Zeichnung. Formell ist diese hervorgegangen aus der rein linearen Zeichnung belebter Gestalten, wie sie schon auf troischen Spinnwirteln vorkommt, und aus der Adaptirung ornamentaler Figuren: des Dreiecks und Doppeldreiecks, der ⌐- und S-Figur (woraus Vögelchen werden) u. s. w. Viele Zeugnisse dieses Processes glauben wir schon in dem Abschnitt über talismanische Anhängsel (oben S. 440—448) vorgeführt zu haben. Wir gerathen damit abermals auf das Gebiet der hieratischen Kunst; aber es scheint uns nöthig, auch die Zeichnungen solcher Art eigens zusammenzustellen, da sie in vielen Fällen nicht blos decorative Bedeutung haben.



Fig. 177 u. 178. Pictographische Abbreviaturen der Menschengestalt bei den Odschibwä, Nordamerika.

Unter den bilderschriftlichen Zeichnungen der nordamerikanischen Indianer finden sich häufig geometrische Figuren, welche Menschen oder Thiere darstellen sollen. So erscheint ein abwärts gekehrtes Dreieck, dessen Schenkel sich über die Spitze hinaus nach unten fortsetzen und gleichsam ein Paar Beine bilden (Fig. 177 u. 178), bei den Odschibwä als Abbreviatur der menschlichen Gestalt.[1] Zwei mit den Spitzen gegeneinander gekehrte schraffirte Dreiecke bilden bei den Micmacindianern (Sprachfamilie der Algonkinen) einen „Donnervogel“.[2] Wie man sich gelegentlich auch deutlicher ausdrückt und die Dreiecksfigur als Mensch mit Armen und anderen Attributen ausstattet, zeigt Fig. 179[3] ebenfalls aus dem Bilderkreise der Micmacindianer. Die Figur, ein weiblicher Häuptling oder eine Priesterin, erscheint in langem, steifem Ceremonialgewande mit einer hohen Mütze, welche auch selbstständig als bilderschriftliches Zeichen verwendet wird. Mantel und Mütze erinnern an das Gewand und die hohen Kronen der Madonnenbilder altberühmter christlicher Wallfahrtsorte.



Fig. 179. Menschenfigur in langem Festgewande. Zeichnung der Micmac-Indianer, Nordamerika.

[1] Garrick Mallery, X. Annual Report of the Bureau of Ethnology, 1888—1889, Washington 1893, S. 703, Fig. 1158a u. b.

[2] L. c., S. 487, Fig. 683.

[3] L. c., S. 426, Fig. 550, eine ähnliche Menschenfigur S. 470, Fig. 655.

Aehnliches wie diese Indianerzeichnungen bietet die kretische Pictographie (oben S. 348—352), z. B. das Doppeldreieck, welches Evans[1]) für eine Darstellung der Doppelaxt hält.

Es sei gestattet, einige verwandte Zeichnungen aus der ersten Eisenzeit Cyperns anzuführen. Aus Idalium stammt ein Thongefäss, dessen Schulterbilder (hier Taf. XVIII, Fig. 1 u. 2)[2]) zwei männliche Figuren mit blumenkelchförmigem Kopf und leierartigem Gegenstand in der erhobenen Hand darstellen. Das Schulterbild einer Vase von Tamassos (hier Taf. XVIII, Fig. 3)[3]) erinnert in seiner Grundgestalt an die Menschenfigur der Odschibwä (oben Fig. 178). Eine ähnliche rohe Figur, ein Viereck, aus dem menschliche Körpertheile herauswachsen, befindet sich als Schulterbild auf einer grösseren Amphora der Lawrence-Cesnola-Collection, jetzt im Antiquarium der königl. Museen zu Berlin.[4]) Die Vase aus Tamassos ist mit einer besser datirbaren zusammengefunden und gehört in die Zeit von 1000—700 v. Chr., also ungefähr in die Periode des Dipylonstils. Ohnefalsch-Richter erklärt es für ausgeschlossen, dass der Maler dieses Bildes eine Menschenfigur nicht besser habe darstellen können, und sieht vielmehr hier „wie in den Tanitidolen Karthagos und den paphischen Cyperns die bestimmte Absicht, anikonische Agalmata mit den Anhängseln menschlicher Glieder zu bilden oder halb anthropomorphe Bilder mit einer Blume an Stelle des Kopfes u. dgl. Diese Vasenbilder dürfen also nicht rein decorativ gefasst werden, sondern haben zugleich eine sacrale Neben- oder Hauptbedeutung“. . . . „Dass der kyprische Vasenmaler dabei vielfach rein empirisch und decorativ verfuhr und schliesslich den religiösen Sinn der Darstellung entweder vergass, nicht beachtete oder überhaupt nicht mehr kannte, ändert nichts an dem religionsgeschichtlichen Ursprung. Im Gegentheil: gerade dadurch, dass sich die profane und decorative Kunst solcher Cultusbilder bemächtigte, darf ein weitverbreiteter Cultgebrauch und dessen bildlicher Ausdruck als erwiesen betrachtet werden.“ (L. c., S. 108.)



Fig. 180. Menschenfigur mit quadratischem Rumpf von einem bemalten kyprisch-griechischen Thongefäss.

Aus Cypern stammt ferner eine Classe roher Vasenbilder,[5]) die nach Winter[6]) von griechischen Arbeitern herrühren. Hier findet sich Aehnliches (Menschenleiber aus schraffirten Quadraten u. dgl., vgl. Fig. 180), aber doch mehr im Charakter des Dipylonstils. „Geometrisch“ sind auch die Figuren kyprischer Cylinder. Auf einem solchen aus Hagia Paraskevi[7]) steht eine Dreiecksfigur vor einem „heiligen Baume“, der nach der Abbildung allerdings einer zweiten, etwas missrathenen Menschenfigur ähnlich sieht. Von den Cultgeräthen, welches die erstere in Händen hält, scheint das eine ein Leuchter zu sein, das andere

---

[1]) Journal of Hell. Stud. XIV, 1894, S. 366.

[2]) Nach A. Palma di Cesnola, „Salaminia“, Titelblatt unten.

[3]) Ohnefalsch-Richter, „Kypros, die Bibel und Homer“, Taf. LXXIII, Fig. 7.

[4]) L. c., Textband, S. 420.

[5]) Cesnola-Stern, Taf. XCII, Fig. 2, 3; darnach oben die Einzelgestalt Fig. 180.

[6]) Athen. Mitth. XII, 1887, S. 236.

[7]) Ohnefalsch-Richter, l. c., S. 64, Fig. 59.

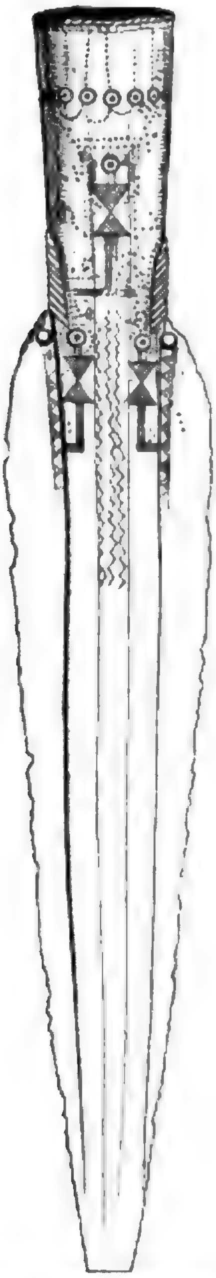


Fig. 181. Bronzene Lanzenspitze aus Unteritalien mit geometrischen Menschenfiguren, ½ nat. Gr.

ist dargestellt durch eine verticale Reihe auf die Ecken gestellter Quadrate, welche Ohnefalsch-Richter für einen Zweig erklärt. Im Felde sind einige Thierfiguren und andere Zeichen. Jenes verticale Ornament ist in der kyprischen Vasenmalerei altherkömmlich[1]) und erscheint auch auf mykenischen Thongefässen.[2]) Es hat vielleicht irgend eine alte Bildbedeutung.

Auf der Dülle einer für das Dresdener Museum in Neapel angekauften bronzenen Lanzenspitze (Fig. 181)[3]) sind drei Menschenfiguren in Gravirung derartig dargestellt, dass je zwei mit den Spitzen gegeneinandergekehrte Dreiecke den Rumpf bilden. Die Köpfe bestehen aus Kreisen mit Centralpunkt und Punkteinfassung. Die Beine sind schraffirt. Zwei dieser Figuren stehen nebeneinander etwas tiefer; sie zeigen nur je ein Bein und keine Arme; die dritte Figur steht höher oben, nach vorne gewendet, mit, wie es scheint, erhobenen Armen. Umher sind andere geometrische Verzierungen. Die Form der Waffe ist eine bronzezeitliche, die sich aber in der Eisenzeit erhielt. Ungewöhnlich ist die Länge des Stückes (27, einst nicht unter 29 Cm.). Diese drei „Männchen“ sind gewiss nicht ohne Bedeutung; aber wer kann sagen, ob sie Schutzgottheiten, ein Clanszeichen oder Eigenthumszeichen vorstellen?

Der Stil dieser Gravirung ist nicht ohne Analogien in Unteritalien. Im VI. Bande der „Monumenti antichi, pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei“ 1896, veröffentlicht G. Patroni archaische Vasen aus Apulien im Nationalmuseum zu Neapel. Eine Reihe derselben, welche zweifellos von messapischen Töpfern herrührt, ist braun und roth auf mattgelbem Grunde bemalt mit Mäandern, Wellenlinien, Zickzackbändern, Reihen von Kreisen u. dgl. Die Formen sind die des Askos und des Doppeltopfes mit verbindendem Henkel, von welchen die erstere im Norden fehlt, während die letztere im Hallstätter Culturkreis ziemlich häufig auftritt.[4]) Zwei dieser Gefässe, ein Askos und eine „Situla geminata“, sind an untergeordneten Stellen, nämlich unterhalb des reichlichen, die oberen Gefässtheile bedeckenden Ornamentes, mit Figuren bemalt. Das Doppelgefäss trägt unter dem henkelförmigen Fuss eine auch in griechischen Lettern des V. Jahrhunderts geschriebene, wahr-

[1]) Perrot-Chipiez, III, S. 686, Fig. 487; S. 692, Fig. 498.

[2]) Z. B. Schliemann, „Tiryns“, S. 144, Fig. 42.

[3]) Jahrb. des Deutschen arch. Inst. IV, Anz. 1889, S. 106.

[4]) Ueber solche Doppelgefässe, die in der ersten Eisenzeit bis nach Jütland hinauf vorkommen, vgl. Neergard, Mém. Soc. Ant. Nord. 1894, S. 353. Ihre Verbreitung bezeugt deutlich den weitreichenden Einfluss südländischer Keramik.

scheinlich messapische Inschrift. Die Figuren auf dem Askos sind theils menschliche, theils thierische. Zweimal erscheint ein Paar der ersteren nach rechts gewendet, zwischen und neben ihnen drei kleine undeutliche Thierfiguren. Einzelne ornamentale Motive füllen den Rest der Bildfläche, welche von zwei roh gezeichneten hängenden Spiralreihen eingefasst wird. Die Flüchtigkeit, mit welcher diese Figuren und Ornamente gezeichnet sind, kann kaum überboten werden. Die Köpfe der ersteren sind Kreise mit einem Mittelpunkt (dem Auge) und strahlenförmig von der Peripherie ausgehenden Haaren. Die Gegenstände, welche die Figuren in den Händen halten, sind unbestimmbar.

Auf der cylindrischen Basis des Doppelgefässes ist ein Kreis von elf weiblichen Figuren angebracht. Dieselben halten sich bei den Händen und ausserdem noch undeutliche Gegenstände in den Händen. Im Felde sieht man ein Kreuz und „Croix cantonnées". Die Köpfe und die langen Hälse der Figuren sind mit Punktreihen umgeben. Einige Variation ist in die Darstellung der Gewänder gebracht, welche hell oder dunkel gehalten, in ersterem Falle zuweilen gestreift (faltig) sind und stets den von den Schultern herabreichenden kurzen Ueberfall des Chitons erkennen lassen.

Es ist wohl nicht der mykenische, sondern der Dipylonstil, welcher hier fortgewirkt hat. Mit der kunstgeschichtlichen Stellung dieser Malereien hat sich ausser Patroni S. Reinach beschäftigt.[1]) Während der Erstere als Analogie zu den Darstellungen des Askos einen Vasenscherben aus Kreta anführt, welcher den rohen Stil der oben erwähnten kyprisch-griechischen Vasenfiguren zeigt,[2]) erinnert Reinach für die Frauenreihe des Doppelgefässes an die Gestalten einer mykenischen Vase von Sphettos in Attika.[3]) Diese letzteren sind aber nicht im Reigen aneinandergereiht, und die Aehnlichkeit beschränkt sich auf die Punktreihen der Kopfcontouren. Auch die Kleidung ist anders: sie ist quergestreift und erinnert an das glockenförmige Gewand mancher mykenischer Frauengestalten. Ueberdies verweist Reinach auch auf die Oedenburger Vasenfiguren, welche er bei dieser Gelegenheit in die La Tène-Periode setzt. Eine gewisse Aehnlichkeit mit den letzteren besteht in der That, und die messapische Kunst, welcher wir vielleicht auch die Gravirung der in Neapel gekauften Lanzenspitze zurechnen dürfen, ist wahrscheinlich ebenso als Seitenzweig der geometrisch-griechischen aufzufassen, wie die donauländische, von welcher wir alsbald zu reden haben werden. Cypern und Kreta haben ähnliche rohe Ausläufer derselben Mutterkunst aufzuweisen. Es ist aber sehr zu bezweifeln, ob zwischen Kreta, Illyrien und Unteritalien hinsichtlich dieser Kunst ein anderer Zusammenhang besteht, als dass in diesen drei Gebieten verwandte Entstellungen besserer Vorlagen platzgegriffen haben. Reinach versucht[4]) jene Gebiete historisch miteinander zu verknüpfen an der Hand alter Mythen, welche Minos aus Kreta nach Sicilien oder Idomeneus von ebendaher nach Illyrien

[1]) „La Crète, l'Illyrie et l'Italie méridionale", L'Anthr. VII, 1896, S. 537.
[2]) Mon. Linc. VI, Taf. IX, Fig. 10.
[3]) 'Εφημ. ἀρχ. 1895, Taf. X, Fig. 9a.
[4]) Nach dem Vorgange Milchhöfer's, Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 218.

und dann nach Unteritalien kommen lassen. Das sind gewagte Vermuthungen, durch die wenig Licht auf die trümmerhafte Ueberlieferung fällt.

Die ältesten Spuren geometrischer figuraler Zeichnung in Mittel- und Oberitalien gehen bis an den Beginn der ersten Eisenzeit zurück. Schon oben wurde (S. 342, vgl. Taf. XVIII, Fig. 10) eine Hausurne aus Alba Longa besprochen, auf deren Thür zwei heraldisch gepaarte Figuren in der typischen Haltung orientalischer Dämonengestalten mit einem erhobenen und einem gesenkten Arme dargestellt sind. Ein anderes Schema der orientalischen Kunst, die gekuppelte Thierprotome, findet sich auf einem geometrisch verzierten Thongefäss (hier Taf. XVIII, Fig. 7) aus der Nekropole von Bismantova, welche dem Ende der Bronzezeit (etwa 1000 bis 900 v. Chr.) angehört. Es ist in geraden, von Punktreihen begleiteten Linien ausgeführt[1]) und wohl das älteste Beispiel dieser Darstellung im Westen. Montelius setzt das Gräberfeld von Bismantova und die Nekropole von Alba Longa in die zweite Stufe seiner vierten (letzten) nord- und mittelitalischen Bronzezeit, absolut (wohl etwas zu hoch) von 1200—1100 v. Chr. Das geometrische Ornament dieser Stufe verräth den Einfluss eines griechischen Systems, wie bereits oben (S. 548 ff.) gezeigt wurde.

Mittel- oder unteritalisch ist eine bronzene Schwert- oder Dolchscheide, welche Montelius[2]) seiner „ersten protoetruskischen Periode" (1100—1000 v. Chr.) zurechnet. Es ist die Zeit der ältesten tombe a pozzo Mittelitaliens in Veji, Narce, Bisenzio, Corneto, Vulci u. s. w. mit streng geometrisch verzierten Villanova-Ossuarien, gebuckelten Bronzegefässen und Bronzehelmen, halbmondförmigen Rasirmessern und den ältesten bemalten Vasen. Jene Dolch- oder Schwertscheide ist mit geometrischen Mustern — Zickzackbändern und eigenthümlichen mäanderartigen Feldern — gravirt; in den Feldern und im spitzen Winkel des Scheidenendes sind schraffirte geometrische Thierfiguren gezeichnet; zwei davon sollen Hirsche darstellen. Die Form des Schwertes, zu dem diese Scheide gehört (l. c., Fig. 6), ist eine besonders in Unteritalien verbreitete griechische; sie entspricht genau der Darstellung auf einer Dipylonvase, Athen. Mitth. XVII, Taf. X, Fig. 2, wo die Scheide mit schrägen Linien bedeckt, also vielleicht ebenfalls geometrisch verziert zu denken ist.

Ueber diesen Kurzschwert- oder Dolchtypus handelt Undset,[3]) welcher findet, dass derselbe ohne allen Zweifel von Griechenland nach Unteritalien herübergekommen sei, da er mit gewissen griechischen Schwertformen der Bronzezeit[4]) die grösste Verwandtschaft zeigt. Auch das a. a. O., Fig. 34, abgebildete Exemplar des Kopenhagener Museums hat eine geometrisch, aber bildlos, mit verticalen Zickzackbändern verzierte Bronzescheide. Die Griffzunge war mit Elfenbein belegt. Nach Undset sind solche Bronzeschwerter in Unteritalien sehr gemein und finden sich in bedeutender Anzahl in fast allen Museen,

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. XLI, Fig. 17.

[2]) Journal of Anthr. Inst. XXVI, Taf. XXI, Fig. 10.

[3]) „Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke. III. Die ältesten Schwertformen." Zeitschr. für Ethnol. 1890, S.-A., S. 18 f., Fig. 34, 35.

[4]) Z. B. l. c., S. 10, Fig. 13 aus Mykene; S. 12, Fig. 16 aus Jalysos; S. 15, Fig. 24 aus Dodona.

welche italische Alterthümer enthalten. Bestimmend für die Herkunft ist auch die Verbreitung in Zeit und Raum. In Mittelitalien, wo der Typus schon seltener wird, gehört er einer vorgeschritteneren Periode der ersten Eisenzeit an,[1]) und in Oberitalien verschwindet er völlig oder nahezu völlig vor anderen zweckverwandten Waffenformen. Diese unteritalisch-griechischen Schwerter haben fast regelmässig Scheiden aus getriebenem Bronzeblech, und Undset verweist auf ähnliche Schwertscheiden aus Assyrien, welche ihm unter Anderem beweisen, dass die Metalltechnik der ältesten italischen Eisenzeit von Osten her beeinflusst worden ist.

Aus derselben Zeit wie die ältesten Exemplare jener Schwerter stammt ein der Gräberstufe Benacci II bei Bologna angehöriges halbmondförmiges Rasirmesser aus Bronze,[2]) welches auf beiden Seiten figural gravirt ist. Längs des Rückens läuft das typische „Wolfszahnornament“ dieser Messer. Auf der einen Seite sieht man ferner einen breitschneidigen Palstab mit langem krummem Stiel, auf der anderen eine seltsame Gruppe, bestehend, wie es scheint, aus einem Manne, der einem Hirschen eine lange Leine um den Hals geworfen hat (Fang mittelst des Lasso?). Dem Manne fehlt der Kopf; er hat nur einen Arm; ebenso flüchtig ist der Hirsch gezeichnet. Der Leib des Mannes und der Hals des Thieres sind quergestrichelt.

Die halbmondförmigen bronzenen Rasirmesser mit kurzem Griff, dessen ringförmiges Ende häufig mit zwei Vogelköpfchen besetzt ist, sind ein führender Typus der ältesten Eisenzeit Italiens, aber auch nur Italiens. Sie finden sich im Süden (Torre di Mordillo, Suessula), wie im mittleren Theile (Samnium, Latium, Etrurien, Umbrien, Picenum) und im Norden (Emilia, Trentino, seltener in Venetien). Die grösste Verbreitung haben sie in Etrurien und der Emilia, wo sie jedoch frühzeitig aus den Gräbern verschwinden. Bei Corneto finden sie sich nur mehr in den älteren Gräbern a fossa, bei Bologna sind sie schon in der Stufe Benacci II selten und fehlen in der Arnoaldistufe ganz. Es sind oft nur Votiv- oder Grabausstattungsstücke mit unhandlichem Griff und stumpfer Schneide.[3]) In Chiusi sind die aus zwei Stücken (Klinge und Griff) zusammengesetzten älter als die aus einem Stück gegossenen Exemplare. Man hat den Typus für einen specifisch oberitalischen gehalten, der durch Theilung aus dem zweiklingigen Rasirmesser der Terramaren hervorgegangen sei. Dies hat geringe Wahrscheinlichkeit, und wenn auch auf das unsichere Vorkommen eines Exemplares in Griechenland (Attika)[4]) wenig Werth zu legen ist, so bleibt doch immer die Möglichkeit der Ableitung aus einer anderen südlichen Quelle. In

[1]) Exemplar aus der tomba Bernardini in Praeneste, l. c., Fig. 35, mit Bronzescheide, Griffschalen aus Elfenbein und Bernstein, Elfenbeinknauf, Silberverzierung. Bronzene und eiserne Exemplare aus Corneto, Not. d. Scavi 1882, Taf. XII, Fig. 4, eiserne aus Grosseto und Vetulonia, l. c., S. 20. Bronzene Miniaturexemplare aus Albano laziale, Bull. pal. Ital. IX, Taf. III, Fig. 2, 9 u. 10.

[2]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. LXXVIII, Fig. 3a u. 3b.

[3]) So in Vulci, Cività-Castellana, Bisenzio, Terni, Suessula, Alfidena, Torre di Mordillo.

[4]) Ann. dell' Inst. 1874, S. 258.

Mitteleuropa fanden sich vereinzelt ähnliche Bronzemesser,[1]) doch können diese kaum als Stammformen des villanova-typischen „rasojo" angesehen werden.

Eines dieser Bronzemesser nicht näher bekannten Fundortes[2]) hat ausser dem den Rücken einfassenden Wolfszahnornament eine einzelne Ornamentfigur, bestehend aus einer Raute, an deren vier Ecken kleine schraffirte Dreiecke derart angesetzt sind, dass das Ganze eine Art Kreuz bildet. Diese Ornamentfigur kehrt zweimal auf der Fussplatte einer Fibel von Narce[3]) wieder, in einer Weise, wie ähnliche und andere einzelne Ornamentfiguren auf den Scheiben dieser alterthümlichen italischen „Fibeln mit Fussdiscus" öfters vorkommen. Unter diesen eingravirten Fibelornamenten finden sich, wie wir oben S. 548 sahen, solche von auffallender Aehnlichkeit mit den Füllornamenten bemalter ostgriechischer Vasen orientalisirenden Stils, auf welchen auch Kreuze aus vier Dreiecken häufig sind. Die ältesten Erzeugungsstätten jener Fussscheibenfibeln, die in Oberitalien seltener sind als im mittleren Theile der Halbinsel, sind noch so wenig nachgewiesen als die der halbmondförmigen Rasirmesser. Zwischen beiden Typen besteht ein gewisser stilistischer Zusammenhang, und es ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass beide ursprünglich von demselben Gebiete aus verbreitet wurden.

Aus derselben ältesten Stufe der Eisenzeit Italiens, wie die genannten Bronzeschwerter, Rasirmesser und Fussscheibenfibeln, nämlich aus der Villanovaperiode, stammen die als Träger geometrischer Ornamente schon wiederholt (S. 546, 557, 583) erwähnten rundlichen Gürtelplatten, die in zahlreichen Exemplaren aus Mittel- und Oberitalien in den Sammlungen vertreten sind. Es sind starke, gestreckt-ovale oder elliptische Bleche, die nach der Form des Leibes gekrümmt sind und gewöhnlich einerseits in ein viereckiges Ansatzstück mit klammerförmig umgebogenen Rändern (für den Leibriemen), andererseits in einen Haken (für den Gürtelring) ausgehen. Die Ränder des Bleches sind meist etwas auswärts gebogen. Diese Gürtel finden sich in den ältesten italischen Nekropolen von Corneto, Falerii, Narce etc., dann um Bologna (Benacci I); etwas jünger sind sie bei Este.[4]) In der Mitte befinden sich gewöhnlich drei kurze Reihen getriebener, von gravirten Kreisen und anderem Ornament umgebener Buckel, seitwärts davon, in den schmäleren Theilen je ein solcher Buckel, welcher ebenfalls den Mittelpunkt einer feingravirten Decoration bildet. Von dieser Decoration, welche Wolfszähne, schräggestrichelte Gerade und Mäander, rad- und sternförmige Rosetten etc. verwendet, ist bereits die Rede gewesen. Neben dieser Verzierung findet man aber häufig auch Figurales in dem gleichen geometrischen Stil. Ueber die aus den Nekropolen von Narce und Falerii stammenden Exemplare sagen Barnabei und Pasqui:[5]) „Die

[1]) In Pilin (Ungarn), Pottschach (Niederösterreich), Bayern; Miniaturexemplare in Pfahlbauten der Westschweiz.

[2]) Mortillet, Mus. préhist. XCV, Fig. 1192.

[3]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, A, Taf. II, Fig. 14.

[4]) Ghirardini, Not. d. Scavi 1882, S. 157 ff.; Orsi, I cinturoni Italici della prima epoca del ferro.

[5]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, S. 370.

meisten zeigen neben dem rechtwinkeligen Ende, an welchem der Leder- oder Stoffgürtel befestigt war, das gravirte Bild eines Thieres oder anderen Gegenstandes, welches nicht zur Decoration gehört, sondern nach unserer Meinung als eine Art Eigenthumszeichen diente oder eine abergläubische Bedeutung hatte. Ein Exemplar aus Traquinii trägt die eingeritzte Zeichnung einer Schildkröte,[1]) eines aus Narce das Bild einer Schlange, ein anderes aus Falerii zwei geschäftete Aexte und eines aus Este[2]) einen kleinen Hirschen, welcher auf dem Hakenende des Bleches eingravirt ist."

Zu den schönstverzierten Stücken gehört der erwähnte Gürtel aus Falerii.[3]) Er stammt aus einem besonders reichen Grabe, in dem auch smaltene ägyptisirende Idole vorkamen, und ist zwischen und neben den erwähnten Buckeln mit feingravirten Mäandern, Wolfszähnen und schräggestrichelten geraden Bändern verziert. Ausser den beiden geschäfteten Beilen, welche neben dem einen Endbuckel angebracht sind, findet sich an gleicher Stelle neben dem anderen Endbuckel zweimal das oben auf einem Rasirmesser und einem Fibelfuss bemerkte Kreuz aus einer Raute und vier Dreiecken. Dasselbe Kreuz füllt dreimal ausgeführt und an den Endbuckel angegliedert das Hakenende der Gürtelplatte. Wie man deutlich erkennt, rühren diese Zeichen (Beile und Kreuze) von derselben Hand her, welche auch die rein ornamentalen Gravirungen ausgeführt hat.

Zu vergleichen sind einige Bruchstücke solcher Gürtel aus dem Depôtfunde von San Francesco bei Bologna,[4]) deren feingravirte, an getriebene Buckel sich anschliessende Decoration meist Vogelprotomen oder ganze, alleinstehende Vogelfiguren zeigt. Auf den ähnlichen Gürtelblechen von Bologna[5]) sieht man ebenfalls theils gravirte, theils getriebene, hier aber als Schlangentheile charakterisirte Thierprotomen. Eines der älteren Stücke von Este[6]) hat Vogelprotomen und einen ganzen Vogel, sowie am anderen Ende drei durch Stilisirung nahezu unkenntlich gewordene Vogelfiguren. Damit mündet diese Zeichnung in das weitverbreitete Schlangenkopf- und Vogel-, sowie Vogelkopfornament (vgl. oben S. 492 ff.), von dem hier nicht weiter die Rede sein soll. Da dieses Ornament aber mit den elliptischen Gürtelplatten ziemlich enge verbunden ist, können die letzteren über die Herkunft des ersteren Aufschluss geben.

Diese Gürtel finden sich in Italien ausschliesslich in Frauengräbern. Man hat sie zwar bekanntlich mit der homerischen Mitre identificirt, einem männlichen Rüstungsstück; allein Barnabei und Pasqui weisen darauf hin, dass bisher noch in keinem sicheren Falle ein solcher Gürtel mit Waffen zusammen in einem Männergrabe vorgekommen sei, während zahlreiche Stücke in Corneto, Narce, Falerii und sonst neben weiblichen Schmucksachen, also in Frauengräbern gefunden wurden.

---

[1]) Not. d. Scavi 1882, Taf. XIII, Fig. 19. In dieser Abbildung ist die Figur nicht zu sehen.
[2]) Orsi, l. c., S. 11.
[3]) Mon. ant., l. c., S. 223, Fig. 99 z.
[4]) Montelius, Civ. priv. en Italie I, B. Taf. LXXI, Fig. 12, 14—21 oben S. 558 f.
[5]) L. c., Taf. LXXIV.
[6]) L. c., Taf. LII, Fig. 1.

Der angenommenen Identität mit der homerischen Mitre zuliebe hat man auch der vagen Angabe, dass ein solcher Gürtel, welcher von Bröndsted in Unteritalien erworben wurde,[1]) aus Euböa stamme, wie es scheint, zu viel Gewicht beigelegt. Pigorini hat jüngst bemerkt, dass dieser Gürtel aller Wahrscheinlichkeit nach aus Campanien stamme. Somit haben wir auch für diesen in Italien stark verbreiteten Typus kein sicheres Beispiel aus dem griechischen Mutterlande. Dagegen wird es wahrscheinlich, dass Unteritalien und speciell Campanien die älteste festländisch-europäische Heimat dieses Typus sei. Berücksichtigt man nun die literarische Seite der Urgeschichte Italiens, welche diesem Theile der Halbinsel vor allen übrigen den Vorrang gibt, ferner die im Abschnitte über die Plastik der ersten Eisenzeit, sowie im unmittelbar Vorstehenden aufgezählten Typen, die alle mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit auf Unteritalien und speciell auf Campanien hinweisen, so wird es wahrscheinlich, dass in dieser aus naheliegenden Gründen von den Prähistorikern bisher vernachlässigten Landschaft die eigentliche Heimat der sogenannten „Villanova"-Culturformen zu suchen sei. Wer es versuchen wollte, weiter in die Entstehungsgeschichte dieser Typen einzudringen, müsste überseeische, ostgriechische und orientalische Culturformen derselben Zeit in ausgedehnterem Masse kennen, als sie heute überhaupt bekannt sind.

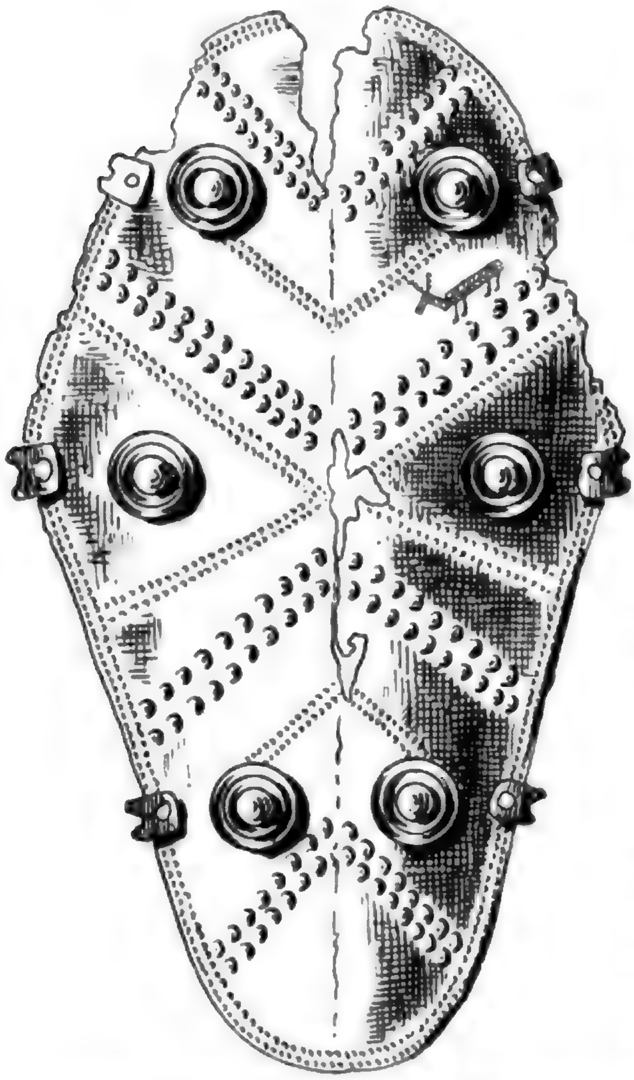


Fig. 182. Bronzene Beinschiene vom Glasinac, Bosnien, $^1/_3$ nat. Gr.

In ähnlichem Stile wie die bisher betrachteten italischen Bronzegravirungen ist die gravirte Figur eines Hirschen auf einer mit getriebenem Buckelornament verzierten bronzenen Beinschiene vom Glasinac in Bosnien gehalten (Fig. 182 und 183).[2]) Diese Zeichnung eines Clan- oder Wappenthieres steht isolirt zwischen Buckelreihen im linken oberen Viertel des Rüstungsstückes. Eine zweite ähnlich gearbeitete Beinschiene desselben Fundortes (s. Taf. XXI,

[1]) Bröndsted, die Bronzen von Siris, S. 19, Taf. VII.
[2]) Wissensch. Mitth. aus Bosnien III, S. 15, Fig. 39, 40.

Fig. 6)[1]) ist mit getriebenem und gravirtem Ornament bedeckt. Das erstere, aus Buckelreihen und einzelnen grossen Buckeln bestehend, ist secundär; das ältere gravirte Ornament besteht aus tangential verbundenen concentrischen Kreisen, schraffirten Rautenbändern und einer Mittelgruppe von Kreisgebilden, in deren inneres Rund Dreischenkel und Kreuze gezeichnet sind. Ueber und unter dieser Gruppe stehen zwei fast identische Zeichen, die an ein Schiff mit Mast, gerefftem Segel und Tauen erinnern, obwohl sie keineswegs sicher ein solches vorstellen. Hier scheint wieder vielmehr ein Bild in geometrischem Stil als eine blosse Zierfigur vorzuliegen.

Die Gräber, aus denen diese Beinschienen stammen, sind nach den Formen der übrigen Beigaben (Brillenfibeln, gelappte Zierscheiben, Eisenschwerter) althallstättisch und enthalten auch andere wahrscheinlich importirte Seltenheiten.

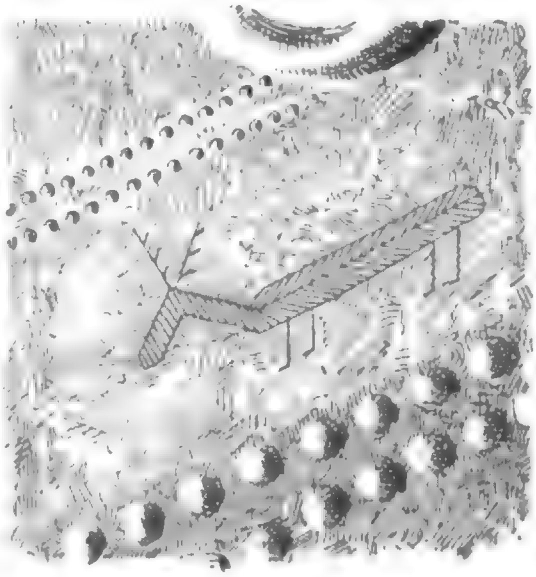


Fig. 183. Detail der Beinschiene Fig. 182, 1/1 nat. Gr.

Die merkwürdigsten Zeichnungen solcher Art besitzen wir jedoch auf Grabgefässen aus Tumulis der älteren Hallstattperiode bei Oedenburg in Ungarn. Sie sind hier Taf. XXVIII bis XXXI[2]) abgebildet, und die guten Reproductionen werden uns gestatten, von Details in der Beschreibung abzusehen. Fast ausnahmslos befinden sich diese vor dem Brand der Gefässe roh eingerissenen Zeichnungen auf dem Halse grosser schwarzer Urnen mit weit ausladendem Bauch, hohem konischem Halse und breitem Mundsaume. Diese in Flachgräbern und Tumulis der älteren Hallstattperiode, namentlich im Donaugebiet, sehr gemeine (im Süden vielleicht früher verdrängte) Urnenform ist ein Nachkomme der viel schlankeren Villanova-Urne a doppio cono, zeigt aber weder den Henkel noch die typische Decoration der letzteren, sondern meist eine jüngere, metallnachahmende Buckel- und Canneluren-Ornamentik. Die wenigen Ausnahmen, in welchen verwandte Zeichnungen auf dem Bauche einer solchen Urne oder auf Schalenfüssen erscheinen, werden später erwähnt werden.

Die Höhe jener Urnen beträgt 40—60 Cm. Ein Miniaturexemplar[3]) ist nur 13 Cm. hoch. Dieses zeigt auch die einfachsten Zeichnungen. Auf dem Bauche befindet sich eine Reihe schraffirter Dreiecke; ebenso auf dem Halse,

[1]) L. c., S. 11, Fig. 23, 24.

[2]) Nach den Mitth. der Anthr. Gesellsch. in Wien XXI, 1891, Taf. VIII, Fig. 1, 2; dann Sitzungsber. S. 71, Taf. X, Fig. 2, ferner XXII, 1892, Sitzungsber. S. 105, Fig. 41, endlich XXIV, 1894, Sitzungsber. S. 60, Fig. 11—15.

[3]) Archaeol. Értesitö Budapest X, 1882, S. 323, Fig. 3; Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXII, Sitzungsber. S. 105, Fig. 41.

doch sind drei derselben auf dem letzteren als Menschenfiguren gestaltet. Die Schraffen convergiren beiderseits einer Mittellinie, welche sich über die Dreiecksspitze als Hals erhebt. Ein Querstrich bildet die Oberarme; Unterarme und Hände (letztere auswärts gewendet) setzen im rechten Winkel an. Kopf und Füsse sind nicht angedeutet. Punktlinien, welche den ornamentalen Dreiecken fehlen, rahmen die Figuren ein. Die Einfachheit dieser Zeichnung ist wohl nur dem geringen Umfange des Gefässchens zuzuschreiben. Es ist die verkleinerte und vereinfachte Votivnachbildung eines grossen Ceremonialgefässes.

Eines der grösseren Gefässe (Taf. XXVIII)[1]) hat auf dem Bauche ein Ornament aus grossen Dreiecken, welche theils mit Würfelaugen, theils mit kleineren schraffirten Dreiecken und Würfelaugen gefüllt sind, und auf dem Halse sieben Figuren zwischen zwei Reihen von Würfelaugen. Auf dem Mundsaume befindet sich ein Flechtband aus eckigen, ineinandergehakten Doppelspiralen. Drei Figuren zeigen grosse Aehnlichkeit mit den starr belebten einfachsten Dreiecksmenschen des Miniaturgefässes. Sie haben Köpfe (concentrische Kreise) und Füsse; statt einfacher Linien erscheinen schraffirte Bänder, die Punkteinfassung beschränkt sich auf den Hals und bildet kurze Reihen von Kreisfiguren, welche als Locken oder Ohrschmuck aufgefasst werden können. Die Arme sind rechtwinkelig erhoben, eine dieser drei Figuren ist auffallend klein gerathen, wahrscheinlich weil es dem Zeichner, der gleiche Intervalle zu halten bestrebt war, mit dem Raum nicht besser ausging. Die vier übrigen Figuren schliessen sich zu einer Art Gruppe zusammen. Eine derselben steht nach rechts, hat einen vogelschnabelförmigen Mund und hält in den vorgestreckten Händen zwei (daneben gezeichnete) undeutliche Gegenstände über einem auf dem Boden stehenden dritten.[2]) Eine andere Figur kommt ebenso von rechts und hält in einer der vorgestreckten Hände ebenfalls einen undeutlichen Gegenstand. Die Profilstellung des Gesichtes ist wieder durch einen schnabelförmigen Strich angedeutet. Dahinter erscheint ein Reiter[3]) auf einem durch zwei Dreiecke und einige Ansätze gebildeten Pferd, dessen Hufe kleine Kreise bilden.[4]) Der Kopf des Reiters, der ganz wie die stehenden Figuren gezeichnet ist, wird von einem Würfelauge der oberen Randeinfassung gebildet. Hinter diesem Reiter ist noch ein lediges Pferd dargestellt.

An einem zweiten grösseren Gefässe (Taf. XXIX)[5]) ist die Verzierung auf dem Bauche und dem Mundsaume ähnlich wie auf dem vorigen; auf dem Halse sind fünf Figuren von ungleicher Grösse gezeichnet. Die beiden grössten

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXI, Taf. VIII, Fig. 1 u. 2.

[2]) Man könnte in dem einen der Gegenstände, welche diese Figur hält, ein Opfermesser sehen; der schraffirte Gegenstand auf dem Boden wäre dann etwa das Opferthier. Der letztere kann aber ebensogut einen Altar oder irgend etwas Anderes vorstellen.

[3]) Die drei letztgenannten Figuren haben nicht jenen ohrgehängeartigen Schmuck neben dem langen Halse wie die drei ersten, entweder weil sie im Profil dargestellt oder weil sie männlich gedacht sind.

[4]) Aehnlich werden Pferdefüsse zuweilen auf westpreussischen Urnen dargestellt; vgl. Schriften der naturf. Gesellsch. in Danzig, N. F. VIII, Taf. III, Fig. 2.

[5]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXI, Sitzungsber. S. 76, Fig. 16 u. Taf. X, Fig. 2.

reichen mit ihren Beinen in die Ornamentzone auf dem Bauche hinab; der von einer jener Figuren gehaltene Gegenstand unterbricht diese Zone völlig und man sieht hier deutlich, wie die letztere später ausgeführt wurde als der figurale Theil des Werkes. Die Figuren gleichen nicht ganz denen auf der vorigen Vase. Die Dreiecke sind, mit Ausnahme einer kleinen Figur, von Reihen concentrischer Kreise eingefasst und bei drei Figuren mit ebensolchen Augen, bei der vierten mit einem misslungenen schachbrettartigen Muster gefüllt. Nur das verhältnissmässig sehr schmale Dreieck der letzten (kleinsten) Figur ist mit schraffirten Bändern überzogen. Eigenthümlich ist die Andeutung der Kniegelenke bei zwei Figuren. Zwei mittelgrosse Gestalten sind in der beliebten Haltung mit leer erhobenen Armen gezeichnet. Die beiden grössten halten Gegenstände, die eine etwas, das wie ein Uhrpendel aussieht, die andere mit beiden Händen ein sehr sorgfältig dargestelltes, doppelt mannshohes Object, das einem verticalen Webstuhl oder einer grossen Harfe ähnelt. Ihr gegenüber steht die kleinste Figur mit einer Leier in beiden Händen.

Vom Halse eines dritten Gefässes stammen die Fragmente Taf. XXX, Fig. 1 bis 3.[1]) Hier war der untere Rand des Bildfeldes durch eine Reihe kleiner Buckel begrenzt.[2]) Erhalten sind fünf menschliche Figuren, die mit verschieden gezogenen Schraffen gefüllt sind, aber blos die Arme steif erheben, dann zwei auf schraffirten Dreiecken sitzende stilisirte Vogelfiguren, endlich zu beiden Seiten einer Menschengestalt zwei ornamentale Figuren, bestehend aus je zwei Rhomben, die auf Dreiecken stehen und von welchen seitlich Dreiecke ausgehen. Bemerkenswerth ist, dass zwei der Menschenkörper (in Fig. 3) nicht dreieckige, sondern Trapezfiguren bilden. Bei einer anderen (Fig. 1) sind an den Händen nur je zwei Finger gezeichnet, die wie Vogelschnäbel seitlich abstehen.

Das grösste bisher in Oedenburg gefundene hiehergehörige Gefäss (Taf. XXXI)[3]) ist ziemlich abweichend verziert und bezeichnet eine der Grenzen, innerhalb welchen die Darstellungskunst dieser barbarischen Vasenzeichner schwankte. Der Bauch ist durch Bündel von Cannelüren metopenartig gegliedert und zeigt in sieben so gebildeten Feldern drei ornamentale und vier figurale Füllungen. Die ersteren bestehen in verschieden angebrachten Dreiecksmustern, zwischen denen einmal eine in Dreiecke endigende verticale Rautenkette erscheint. Die vier anderen Felder zeigen je zwei gegeneinander gekehrte menschliche Gestalten, welche, wie es scheint, die Hände gegeneinander erheben. Einmal sind die Körper dieses Figurenpaares durch glockendurchschnittförmige, verzierte Flächen gebildet. Auf dem Halse befindet sich eine nahezu ganz ungegliederte Darstellung. Schematische Composition zeigt eine Gruppe von vier Figuren: zwei grösseren rechts und links, zwei kleineren dazwischen. Die ersteren haben die Form eines ornamentirten Glockendurchschnittes, aus dem oben der Hals mit dem Kopf und zwei Arme hervorwachsen. Die letzteren

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXIV, Sitzungsber. S. 60 f., Fig. 12—14.

[2]) L. Bella glaubt l. c. aus einigen ferneren Bruchstücken schliessen zu können, dass auch der Bauch dieses Gefässes figural verziert war.

[3]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXI, Sitzungsber. S. 72, Fig. 11 u. Taf. X, Fig. 1.

gleichen der Mehrzahl der Figurenpaare in der Bauchzone und halten, gegeneinandergekehrt, Objecte, die wie Lyren aussehen, in den Händen. Rechts von dieser Gruppe fährt ein mit zwei Pferden bespannter vierrädriger Wagen nach rechts. Auf demselben befindet sich eine kleine Dreiecksfigur; dahinter schreitet, den Wagen haltend, eine kleine, rein linear gezeichnete Gestalt. Weiter rechts sehen wir ferner einen Reiter mit Speer und neun vierfüssige Thierfiguren, die grösseren (ein Hirsch und ein Rind) mit flächigem, die kleinen blos mit linearem Körper. Die Darstellung des Wagens mit den beiden Menschen und des Reiters davor wiederholt sich mit geringer Abweichung auf dem Fragment, Taf. XXX, Fig. 4.[1]) Sie ist hier etwas besser ausgeführt, aber auch grösser. Eine Tupfenreihe, die, wie man sieht, erst nach der Ausführung der Zeichnung eingedrückt wurde, begrenzt das Bildfeld unten.

Aus dem Riesentumulus, der das letztere und die auf derselben Tafel abgebildeten Fragmente ergab, stammt auch die rothe Fussschale Taf. XXIII, Fig. 2,[2]) auf deren eingebogenem Rande ineinandergehakte Doppelspiralen mit schraffirten Dreiecken abwechseln. Der Fuss ist an vier Stellen dreieckig durchbrochen. An den Spitzen dieser Durchbrechungen sind hochhalsige Vogelfiguren mit rhombischem Körper und spiraligem Schwanz gezeichnet. Zwischen den Durchbrechungen sind schraffirte Dreiecke mit spiralig übereinander greifenden Randlinien angebracht. Aehnliche Bereicherungen des Dreiecksmusters kommen schon in der Bronzezeit vor und sind in Oedenburg sehr gewöhnlich. Man findet da an den Spitzen der Dreiecke Punktgruppen,[3]) spiralige[4]) und eckige Haken.[5]) Aehnliches findet sich schon auf einem angeblich neolithischen Thongefäss aus Časlau in Böhmen,[6]) dann auf einem bronzezeitlichen Topf aus dem Torfmoor von Polada in Oberitalien,[7]) endlich je ein Haken oder „Fähnchen“ auf einer Schüssel des spätbronzezeitlichen Urnenfeldes von Müglitz in Mähren.[8])

Diese Voluten, Haken oder Fähnchen sind aus den Hakenspiralen der griechischen Ornamentik hervorgegangen. Auf einer der grossen schwarzen Halsurnen von Oedenburg (hier Taf. XXIII, Fig. 4)[9]) stehen drei kreuzweise schraffirte Dreiecke nach Art phönikischer Kegelidole nebeneinander; das mittlere ist durch zwei Häkchen auf dem Scheitel, sowie durch eine thürförmige Figur im Inneren ausgezeichnet. In einem anderen Falle[10]) stehen wieder drei solche gezeichnete Kegel nebeneinander; der mittlere hat zwei Haken auf dem Scheitel; alle drei sind bis auf eine thürförmige Figur im Inneren kreuzweise schraffirt. Diese thürförmige Figur besteht aus einem nach unten sich verschmälernden Trapez, so dass

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXIV, Sitzungsber. S. 60, Fig. 11.
[2]) L. c., S. 61, Fig. 15.
[3]) L. c. XXI, Taf. V, Fig. 8, vgl. die Muster der ungarischen Bronzezeit, Taf. XXV, Fig. 6, 7, 9, 13.
[4]) L. c., Taf. VI, Fig. 6, 7; Taf. VII, Fig. 12, hier Taf. XXIII, Fig. 5, 6.
[5]) L. c, Taf. VII, Fig. 10, hier Taf. XXIII, Fig. 4.
[6]) Česki Lid, Taf. III, S. 264, Fig. 6.
[7]) Munro, Lake Dwellings, Fig. 67.
[8]) Undset, Eisen in Nordeuropa, Taf. IV, Fig. 11.
[9]) Mitth. Anthr. Gesellsch., l. c., Taf. VII, Fig. 10.
[10]) L. c., Fig. 11.

zu dessen beiden Seiten, sowie über demselben wieder je eine Dreiecksfigur stehen bleibt. In anderen Fällen[1]) besteht die Oeffnung blos aus einem mit der Spitze abwärts gekehrten leeren Dreieck zwischen drei schraffirten. Offenbar hat hier der Ornamentstil, der Alles in Dreiecke verwandelte, verdunkelnd durchgegriffen.

Die reichlichen keramischen Funde aus althallstättischen Grabhügeln im „Feichtenboden" (Fichtengrund) bei Fischau im Bezirke Wiener-Neustadt zeigen in vieler Hinsicht die grösste Uebereinstimmung mit den Thongefässen und anderen Thongegenständen (sogenannte „Mondfiguren") der Tumuli von Oedenburg. Die figuralen Zeichnungen jener Vasen aus Niederösterreich sind an Zahl und Bedeutung geringer als die der Gefässe des nahen ungarischen Fundortes; sie sind aber ganz in demselben Dreiecksstil gehalten und bieten wieder einiges Neues. Auf dem konischen Fuss einer schwarzbraunen, 10 Cm. hohen Schale mit Dreiecksornamenten auf dem Innenrand und Zickzacklinien auf der Aussenwand[2]) sind drei schematische Stierfiguren dargestellt, deren Körper aus je zwei mit den Spitzen zusammenstossenden schraffirten Dreiecken gebildet sind. Auf dem Fusse einer ähnlichen braunen Schale (Nr. 28772) sieht man drei auf schraffirten Dreiecken sitzende Vogelfiguren. Aus demselben Tumulus (Nr. V), der auch an Bronzen und namentlich an kostbaren Perlen relativ reich war, stammt eine grosse schwarze Halsurne (Nr. 28752) mit Zickzackornament auf dem Bauch, vier Lappen zum Anfassen und drei Dreiecksornamenten mit daraufsitzenden schematischen (d. h. aus schraffirten Rhomben und Dreiecken gebildeten) Vogelfiguren auf dem Halse. Ich stehe nicht an, diese Dreiecke mit daraufsitzenden Vögelchen in Zusammenhang zu bringen mit den kegelförmigen vogelbesetzten Idolen Cyperns, sowie weiterhin mit den von Vogelfiguren gekrönten Astarte-Idolen. Auch hier ist die Dreizahl der kegelförmigen Zeichen gewiss nicht zufällig, zumal da solche Zieraten, wenn sie einzeln in Abständen um den Hals oder Fuss eines Gefässes angebracht sind, sonst gewöhnlich in der Vierzahl erscheinen, wie die oft damit correspondirenden Henkel, Ansätze u. dgl.

Für die Geschichte solcher an keramischen Arbeiten auftretenden Decorationselemente wird es immer von Werth sein, wenn sich Aehnliches an Bronzen — und besonders an Bronzen von hervorragender Grösse und Feinheit — nachweisen lässt. Das ist nun hier der Fall. Aus dem Gräberfelde auf dem Salzberge bei Hallstatt stammt eine ungewöhnlich grosse und auch ungewöhnlich reich verzierte Sichelfibel mit langem Gehänge.[3]) Von der bekannten Form der typischen Hallstätter Sichel- oder Halbmondfibeln weicht sie soweit ab, dass man sie als Vertreter eines exotischen Prototyps der ersteren ansehen möchte. Zwölf Kettchen mit getriebenen Bullen, zwei Drahtspiraldisken an den Bügelenden, eine à jour gearbeitete und gravirte barocke Ornamentfigur

[1]) L. c., Taf. VI, Fig. 6, 7.

[2]) Inv.-Nr. 28771 der Wiener prähist. Sammlung.

[3]) Sie misst sammt dem Gehänge 32 Cm. Länge und 14 Cm. Breite, befindet sich im Museum zu Linz und ist abgebildet in A. B. Mayer's Abhandlung „Das Gräberfeld von Hallstatt", Dresden 1885, Taf. I.

im breiten Mittelfelde des Bügels, überdies zwei plastische Pferde- und vier ebensolche Vogelfiguren (die letzteren fehlen, sind aber an einem zweiten ähnlichen Exemplar im Linzer Museum erhalten) bildeten den auffallendsten Schmuck dieses kostbaren Trachtstückes. Der an drei Seiten circa 3 Cm., an der vierten (inneren) Seite nur circa 1 Cm. breite Rahmen des Bügelhalbmonds ist mit gravirten Zonen geometrischer Ornamente gefüllt. An den drei äusseren Seiten folgen aufeinander: Reihen schrägschraffirter Dreiecke, deren Spitzen in je eine Vogelprotome ausgehen, eine Wellenlinie und Reihen horizontal schraffirter Dreiecke. (Auf der inneren Seite läuft blos das erstgenannte Band.) Dies ist der Decorationsstil der Periode Arnoaldi bei Bologna, welchem besonders die horizontal schraffirten Dreiecksreihen angehören.[1]) Doch finden sich in den Gräbern der Villanovastufe Oberitaliens keine Bronzen gleichen Charakters.[2]) Da das Stück unmöglich als Erzeugniss der alpinen Localindustrie aufgefasst werden kann, muss es von weither seinen Weg ins Herz der Alpenzone genommen haben. Man wird zuversichtlich annehmen dürfen, dass es ein Exemplar jener kostbaren, auf dem Seewege nach dem Nordrand der Adria gelangten Metallwaare ist, welche die Verbreitung eines vorgeschrittenen geometrischen Zeichenstils unter die Barbaren vermittelte. Die Erzeugungsstätte dieses Prachtstückes ist wohl im Osten des Mittelmeeres zu suchen.

Die mit dem Dreiecksbande combinirte Vogelkopfendung, eine Variante der attischen und rhodischen Hakenspirale, hat noch weitere Bedeutung für die krummlinige Decoration der jüngeren Bronzezeit des Nordens. In dieser Periode, speciell schon in einer Zeit, welche chronologisch der Arnoaldistufe bei Bologna, der älteren Hallstattstufe Mitteleuropas entspricht,[3]) finden sich, wie wir oben S. 594 f. gesehen haben, gewisse von der älteren Spiraldecoration des Nordens durchaus abweichende geschmackvolle Guirlanden in Bronzegravirung. Es sind mehrlinige Wellenbänder, deren einzelne Wellen entweder in einfache Spiralen[4]) oder in S-förmige Doppelkrümmungen[5]) auslaufen und am leichtesten aus Dreiecksreihen mit Spiralen oder Vogelkopfenden auf dem Scheitel der einzelnen Dreiecke entstanden zu denken sind. Thatsächlich laufen die S-förmigen Enden der Wellenkämme nicht selten in Vogel- oder Drachenköpfe aus.[6]) So sehen wir, wie das krummlinige Ornament der jüngeren nordischen Bronzeindustrie auf einer Uebersetzung der geometrischen Muster des Südens beruht, wie der Hallstätter Culturkreis dabei die Mittlerrolle spielte und wie sich im letzteren die exotischen Producte, die ihn dazu gemacht haben, noch nachweisen lassen.

---

[1]) Siehe z. B. Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. LXXXIV, Fig. 2 u. Taf. LXXXV, Fig. 9.

[2]) Unbedeutende kleine Sichelfibeln mit Kettchen der Periode Benacci II (Montelius l. c., Taf. LXXIX, Fig. 4) zeigen nur, dass der Typus jener Fibeln auch Oberitalien nicht ganz fremd geblieben ist.

[3]) Montelius' fünfte Periode des nordischen Bronzealters, nach unserer Annahme circa 600—500 v. Chr., aber auch in der darauffolgenden sechsten Periode.

[4]) Vgl. z. B. Montelius, Temps préhist., Taf. XI, Fig. 2; S. 107, Fig. 148; S. 124, Fig. 174.

[5]) Vgl. z. B. l. c., Taf. XI, Fig. 5 (unten), S. 108; Fig. 150.

[6]) Z. B. l. c., S. 116, Fig. 161 u. 164.

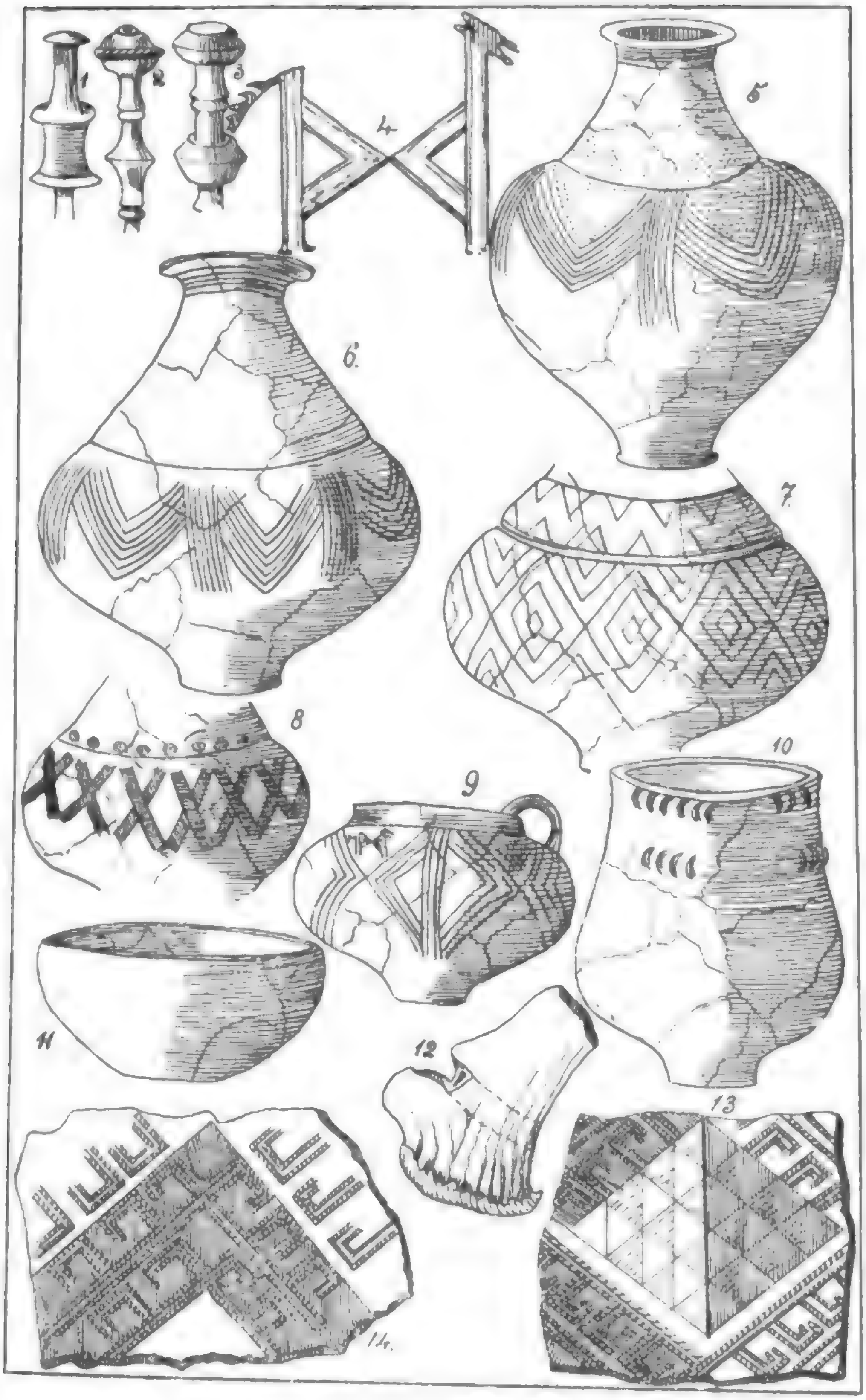


Fig. 184. Funde aus dem Tumulus von Zögersdorf, Niederösterreich.

Eine weitere Analogie zu den figuralen Zeichnungen von Oedenburg bietet ein Fund aus dem Tumulus von Zögersdorf am Wagram westlich von Stockerau in Niederösterreich.[1]) Fig. 184 zeigt eine Anzahl von Gegenständen aus diesem grossen und reichen Grabhügel, der einen Holzeinbau hatte wie der oben (S. 523) geschilderte Tumulus von Gemeinlebarn.[2]) Eines der Gefässe (9 in Fig. 184) ist 15 Cm. hoch, sphärisch, gehenkelt, roth bemalt und mit schwarzen Graphitbändern verziert. Mit Graphit sind auch die Zwickelfiguren gezeichnet, wovon eine (4 in Fig. 184), ein Pferd, fast aufs Haar den Pferdefiguren auf einer Oedenburger Urne (Taf. XXVIII) gleicht. Auch hier besteht technisch und stilistisch die grösste Uebereinstimmung zwischen Ornament und belebter Figur.

So urwüchsig die Oedenburger Vasenzeichnungen scheinen, kann man sie doch nicht als reines Eigenproduct des Bodens, auf dem sie entstanden sind, gelten lassen. Schon die Form der Gefässe, auf welchen sie stehen, und die Ornamentik, aus der sie formell herausgewachsen, sind nicht alteinheimisch auf diesem Boden, sondern aus fremden, südlichen Einflüssen hervorgegangen. Die Analogie mit dem Dipylonstil beruht nicht auf einer Art parallelen, gewissermassen gleichwerthigen Entwicklung, sondern auf einem directen Antheil an dem Kunstleben einer anderen Culturzone. So unklar und undeutlich die Darstellungen auf jenen Vasen sind, muss man doch fragen, was dargestellt ist. Die Vasen sind Grabgefässe. Zwei der grösseren und eine Gruppe auf der grössten scheinen Festscenen zeigen zu wollen. Die typischen Figuren mit symmetrisch erhobenen Armen erinnern an Idole oder Adorirende. Auf einem Gefässe glaubten wir eine Opferscene unter Assistenz eines Berittenen vermuthen zu dürfen. Auf zwei anderen werden von kleinen Gestalten, welche vor oder zwischen viel grösseren stehen, Lyren oder ähnliche Saiteninstrumente gehalten.

Plastische Werke derselben Zeit und desselben Fundgebietes zeigen Aehnliches. An die bronzenen Aermchenanhängsel oder „Blechgötzen“, formell nahe verwandte Idolnachbildungen, wurde bereits erinnert. Unter den Thonfiguren von Gemeinlebarn, welche an der correspondirenden Stelle von Halsurnen gleicher Form eingezapft und festgeklebt waren (vgl. Taf. XIX, Fig. 13), befinden sich ebenfalls Flachfiguren mit steif abstehendem Gewand und zum Haupte erhobenen, auswärts gewendeten Händen. Auch Reiter sind darunter, wie unter den Figuren der beiden Opferscenen auf dem Strettweger Wagen.

Aber die „Cultscenen“ auf den Oedenburger Vasen sind Werke der Zeichnung. Verständliche Gestalt gewinnen sie durch die Vergleichung mit Schalenbildern aus der ersten Eisenzeit Griechenlands und Cyperns.

Schon in der älteren ägäischen Cultur findet sich die Verknüpfung weiblicher Cultgestalten mit harfenspielenden männlichen Figuren.[3]) Eine vor

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. IV, Nr. 6.

[2]) 5 u. 6 sind graphitirte Urnen mit Furchenverzierung, 7 mattschwarz mit Graphitstrichornament, 8 ebenso mit Tupfen und Graphitstrichen, 9 s. oben, 10 ist gelb, 11 graphitirt, 12 u. 13 Scherben eines sehr sorgfältig verzierten Gefässes, welches roth und schwarz bemalt war und in den Vertiefungen der eingestempelten Mäanderhaken eine weisse Füllmasse hatte.

[3]) Marmorstatuetten von Keros, Athen. Mitth. 1884, Taf. VI; vgl. oben S. 187, Fig. 40.

einem nackten Weibe leierspielende männliche Figur erscheint auf einem getriebenen Bronzeblech des Dipylonstils in Olympia,[1]) Leiern nebst anderen symbolischen Zeichen zwischen nackten Figuren auf einem Dipylonvasenfragment aus Amyklae.[2]) Auf der Innenseite einer Dipylonschale[3]) sieht man einen Zug von Frauen mit Zweigen, die vorderste mit einem radförmigen Kranz vor einer auf hohem Stuhle thronenden Frauengestalt, weiter zwei Krieger, dazwischen eine nackte Figur mit Zweig und Leier auf einem Schemel knieend; dann zwei gegeneinander gekehrte kämpfende Flügelwesen ungleicher Bildung, die ersten solchen Gestalten, welche auf einem Dipylongefässe vorgekommen sind, also ein sehr frühes Beispiel der Beeinflussung attischer Keramik durch orientalische Vorbilder. Die Analogien mit phönikischen Metallschalen haben Brückner und Pernice, l. c., S. 114, zusammengestellt. Zu diesen gehört ein Schalenbild von Idalion:[4]) gegen eine thronende Frauengestalt mit Blumenkelch und Apfel in den Händen bewegt sich von links ein Zug langbekleideter Frauen, welche sich an den Händen halten, wie die Frauen des Dipylonschalenbildes. Statt der Zweige erscheinen zwischen ihnen Blumenkelche auf Säulen oder Stengeln. Von der anderen Seite nähert sich eine Gruppe musicirender Frauen mit Tympanon, Leier und Doppelflöte. Dieselben Instrumente finden sich in einer ähnlichen Darstellung auf einer Schale vom Varvakeion.[5]) Auf einem kyprischen Steatitcylinder[6]) erscheint eine Reihe nach vorne gewendeter Frauen, die sich an den Händen halten; zwischen ihnen oben Ochsenköpfe und andere Embleme, unten Sterne, Sonne und Halbmond.

Es ist ein doppelter Zusammenhang mit Arbeiten der griechischen Sphäre, den wir angesichts der Oedenburger Vasenzeichnungen mehr vermuthen, ahnen, andeuten, als klar erkennen und nachweisen können. Ein stilistischer Zusammenhang besteht nicht gerade mit dem Dipylonstil, aber mit Entstellungen oder schwachen Nebentrieben desselben, wie sie auf Cypern, Kreta und in Unteritalien vorkommen. Ein gegenständlicher Zusammenhang scheint die zuletzt erwähnten Schalenbilder in irgend einer noch nicht näher bestimmbaren Weise mit jenen Urnenzeichnungen im Donauland zu verknüpfen. Erinnern wir uns der dunklen Bildbedeutung des Grabgefässes überhaupt, wovon im Abschnitt über die Plastik dieser Zeit die Rede war, so wird man sich vielleicht noch weiter erklären können, wie es möglich war, dass man einst auf den Hals solcher Urnen, an eine Stelle, wo in Westpreussen und anderwärts menschliche oder göttliche Gesichtszüge erscheinen, derlei Figurenreihen zeichnen konnte. Wilde Freiheit,

[1]) Olympia IV, Taf. XVIII, Fig. 296a.

[2]) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1892, Taf. XI, Fig. 2.

[3]) Athen. Mitth. XVIII, 1893, S. 113, Fig. 10.

[4]) Perrot-Chipiez, III, S. 673, Fig. 482 — Cesnola-Stern, Cypern, Taf. IX.

[5]) Perrot-Chipiez, III, S. 783, Fig. 550. (Phönikischer Leierspieler aus Bronze: ebenda S. 406, Fig. 278; aus Stein: S. 588, Fig. 400. Mann mit der Doppelflöte, Kalksteinfigur: S. 588, Fig. 401; Frau mit Tympanon, Terracotte: S. 470, Fig. 343. Verwandte ägyptische Darstellung: drei Frauen mit Patera, Doppelflöte und Harfe, Opferscene eines Grabgemäldes der 18. Dynastie: ebenda, I, Taf. XII.)

[6]) Ebenda, III, S. 639, Fig. 432.

wie sie in den linearen Urnenzeichnungen jenes baltischen Gebietes zu finden ist, herrscht im grösseren Theile des Halsschmuckes der grössten Oedenburger Urne. Aber gerade auf diesem Gefässe findet sich wieder ein neues Anzeichen von Abhängigkeit in der metopenartig gegliederten Figurenzone an der Bauchwölbung. J. Szombathy[1]) wollte die sämmtlichen Zeichnungen der Oedenburger Urnen auf toreutische Arbeiten, wie sie die sogenannte „Situlenkunst" geschaffen, zurückführen und verweist für jene letztgenannten Figurenpaare speciell auf die ständig wiederkehrenden Faustkämpferpaare der venetischen Bronzeeimer. Demnach würde sich die Kunst der Oedenburger Vasenzeichner zur Situlenkunst verhalten, wie die der Dipylontöpfer zu den „phönikischen" Bildschalen. Allein in beiden Fällen sind die toreutischen Arbeiten wahrscheinlich jünger als die Thongefässzeichnungen. Für den Norden ist zu bemerken, dass die Oedenburger Vasen nicht nur alterthümlicher, sondern auch absolut älter sind als die figürlich getriebenen Eimer und Gürtelbleche. Diese gehören der jüngeren Hallstattperiode (in Italien der Certosastufe) an, während die Oedenburger Vasen aus einer früheren, durch hohe Halsurnen und typische lange Schwerter charakterisirten Stufe (etwa um 600 v. Chr.) stammen, in welcher noch keine Certosafibeln vorkommen. Auf kyprischen Cylindern sehen wir zwei männliche Figuren beiderseits eines heiligen Pfahles einander mit erhobenen Händen gegenüberstehen (vgl. oben S. 342, Fig. 105). Vor Allem aber entspricht die metopenartige Gliederung jenes Bildstreifens nicht der ausschliesslich fortlaufende Reihen bildenden Situlenkunst. Dagegen finden wir Aehnliches auf kyprischen Vasen.[2]) Hier findet sich auch häufig, wie es scheint sogar in symbolischer Verwendung, das oben erwähnte verticale Ornament aus einer Kette auf die Spitzen gestellter Rauten.

Trotz der scheinbaren Originalität der Oedenburger Vasenzeichnungen erkennt man also auch hier das Band, welches Mitteleuropa an den Süden knüpft. Diese überraschenden Arbeiten stehen nur für den ersten Eindruck stilistisch und gegenständlich vollkommen vereinzelt da. Es ist nur natürlich, dass mit der weiteren Fortpflanzung von Südost nach Nordwest, das ist mit der grösseren Entfernung vom Schauplatze der mykenischen Kunst und ihrer Nachwirkungen auch die Geometrisirung der Formen fortschreitet, da die Darstellungsmittel überall dem vorhandenen Zeichenvorrath entnommen werden.

Die geometrischen Vasenzeichnungen von Oedenburg, Fischau und Zögersdorf bilden eine räumlich eng geschlossene Gruppe, in welcher die erstgenannten weitaus hervorragen. Oedenburg und Zögersdorf sind circa 90 Km. von einander entfernt; Fischau liegt dazwischen. Auf diesem kleinen Gebiete kann die Frage der Uebertragung keine Rolle spielen. Nun finden sich aber ganz nahe verwandte Zeichnungen, wieder isolirt, ungefähr 400 Km. donauaufwärts in der Oberpfalz bei Regensburg. Hier, in einem steinigen wasserarmen Landestheile, der sogenannten „Steinpfalz", sind Tumuli der Hallstattperiode von J. Naue

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. XXI, Sitzungsber. S. 86.

[2]) Vgl. z. B. Cesnola-Stern, „Cypern", Taf. XCV, Fig. 1; dann blos für die Eintheilung Perrot-Chipiez, III, S. 700, Fig. 508.

untersucht worden.[1]) Sie gehören verschiedenen von dem Genannten aufgestellten Stufen der Gesammtperiode an, und die Gräber der „dritten Stufe“, deren absolute Zeitstellung wir hier nicht discutiren wollen, enthalten einen besonderen Reichthum an keramischen Beigaben. Darunter befindet sich eine plastische Vogelfigur mit langem, beiderseits lappig verbreitertem und (zum Einhängen bronzener Anhängsel?) je viermal durchbohrtem Halse (l. c., S. 35, Taf. X, Fig. 84). Die Thongefässe, bis zu 20 in einem Grabe, sind schwerfälliger geformt als die gleichzeitigen Vasen aus Oberbayern. Sie sind nie roth, sondern schwarz oder lichtgelb bis braun, die letzteren mit matter oder glänzender Farbe geometrisch bemalt. Ausserdem erscheinen eingeritzte oder eingestempelte, häufig mit weisser Masse ausgefüllte Ornamente. In graphitgeschwärzten grossen Urnen ist der altitalische Typus „a doppio cono“ zu einer eleganten, mässig ausgebauchten Form mit niederem, durch Rillen abgestuftem Halse verändert. An solchen Urnen (l. c., F. 85), wie auch sonst, z. B. an einem Drillingsgefäss (F. 93), erscheint unter dem Halse das oben aus Oedenburg und anderen Fundorten angeführte Dreiecksmuster mit übergreifenden Haken, aber nicht wie sonst stehend, sondern hängend. Auf einer hemisphärischen Schale (F. 91, 91 a) ist dasselbe (jedoch stehend) durch Eindrücke mit gezähnten Stäbchen hergestellt, und zwischen den einzelnen Dreiecken stehen, ebenso hergestellt, schematische Vogelfiguren, deren Körper ein Dreieck bildet. Auf einem anderen Gefässe sind menschliche Figuren in derselben Technik durch zwei mit den Spitzen zusammenstossende Dreiecke gebildet. Angesetzt sind ein langer Hals mit retortenförmigem Kopf, erhobene Arme und seitwärts gewendete Beine (l. c., F. 96). Ausserdem sind auf kleinen hemisphärischen Schalen mit Graphit aufgemalte Männchen zu sehen, deren Beine gespreizt, und deren Hände, mit übergross gezeichneten Fingern, erhoben sind. Auf hellgelben Vasen ist auch das Hakenkreuz mit Punkten in den Ecken (F. 97) schwarz oder schwarzbraun aufgemalt. Damit erscheint diese Ornamentfigur zum ersten Male in jener Gegend. Da die Nekropolen, wo diese Classe gelber Vasen am besten vertreten ist, an einem Zuflusse der Donau liegen, fühlt sich Naue versucht zu glauben, dass diese Thonwaare einen längs des grossen Stromes nach Westen gebrachten Handelsartikel gebildet habe. Diese Vermuthung ist in gleicher Weise für andere Elemente jener Keramik zulässig. Der gangbarste Weg vom oberen Ende der Adria nach einem mitteleuropäischen Punkte, wie etwa das Donauthal bei Regensburg, führt mit einer starken östlichen Umbiegung zunächst in die Gegend zwischen den Alpenausläufern und dem Neusiedlersee, wo heute Oedenburg liegt. Hier wird das Donauthal erreicht, in welchem dann der Westen bequem zugänglich ist. Auf diesem Wege können — wie weit? das bleibt eine offene Frage — die überseeischen Importstücke, welche den Anstoss zur Uebung jener geometrischen Zeichenkunst gegeben haben, ins Binnenland eingedrungen sein.

Wir haben in der Betrachtung der ornamentalen Zeichnung gesehen, dass es der Weg vom östlichen Mittelmeere her durch die Adria gewesen ist, auf

[1]) Uebersichtliche Fundbeschreibung: J. Naue, „L'époque de Hallstatt en Bavière, particulièrement dans la Haute-Bavière et le Haut-Palatinat“. (S.-A. aus Rev. archéol. 1895.) S. 25 ff.

welchem Elemente der mykenisirenden und der geometrischen Decoration nach Mitteleuropa gekommen sind, vermittelt durch importirte Metallwaaren rhodischer, kyprischer oder kleinasiatischer Provenienz. Dadurch gewinnen die im gegenwärtigen Abschnitte nachgewiesenen Analogien zwischen kyprischen, unteritalischen, bosnischen und donauländischen Funden erhöhte Bedeutung. Aus der grossen stilistischen Aehnlichkeit, die unter diesen Funden herrscht, darf wohl geschlossen werden, dass den genannten ornamentalen Elementen an importirten Metallarbeiten ein figurales Element beigemengt war, von dem uns vielleicht die Lanzenspitze in Dresden und die Beinschiene in Sarajevo noch eine directe Anschauung gewähren. Der Zusammenhang jenes Importes mit den Urnenzeichnungen Norddeutschlands (Westpreussens, Pommerns, Posens, s. o. S. 509 ff.) und mit den schwedischen Felsenzeichnungen ist dunkel und unsicher; er kann mit gleichem Rechte behauptet und geleugnet werden. Jedenfalls stehen diese nordischen Zeichnungen südeuropäischen Einflüssen sichtlich ferner als die Urnenzeichnungen im Donaugebiet.

Im Vorstehenden wurde eine Anzahl von Arbeiten mit geometrisch gezeichneten Einzelfiguren und Gruppen aufgezählt. Eine zweite Classe figuraler Zeichnungen im geometrischen Stil besteht in Reihen gleichartiger, mechanisch coordinirter Elemente (Menschen und Thiere, meist Vögel oder Pferde). Arbeiten dieser Art kommen in Griechenland, Italien und im Hallstätter Culturkreis in Bronze gravirt und getrieben, in Thon eingeritzt, punktirt, eingestempelt, en relief aufgelegt oder aufgemalt ziemlich häufig vor. Diese Erscheinung ist jedoch, da die figuralen Elemente hier anscheinend rein ornamental verwendet sind, bereits unter dem Gesichtspunkte des reinen Ornamentes von uns behandelt worden.

II. Die figurale mykenisirende Zeichnung.

(Am Pontus und in Italien.)

1. Pontuslandschaften.

(Länder im Norden des Kaukasus. Transkaukasien.)

Der Handel der Griechen und Phöniker war ein Seehandel, der leichter entlegenere Küstenpunkte als näher gelegene, aber küstenferne Orte des Binnenlandes erreichte. Daher finden sich seine ältesten Spuren nicht nur im westlichen Becken des Mittelmeeres, sondern auch im nordöstlichsten Theile des letzteren, am Pontus. Im Norden und im Süden der Bergschranke des Kaukasus ist durch emsige Ausgrabungen ein zweiter „Hallstätter Culturkreis“ ermittelt worden, und unschwer erkennt man in demselben auch die belebenden Einflüsse des Seeverkehres, der aus den ägäischen Gewässern in diese entfernteren Grenzgebiete zwischen Asien und Europa vorgedrungen ist.

Die Stein- und die Bronzezeit sind im Osten des Pontus nur schwach vertreten. Erst für den Beginn der Eisenzeit ist die Anwesenheit zahlreicher sesshafter Stämme archäologisch bezeugt. Da wir auf diese Verhältnisse bisher noch keinen Blick geworfen haben, mag es gestattet sein, etwas weiter aus-

zuholen und zu zeigen, wie die Kunst auch hier den bekannten Weg von der Plastik zur Zeichnung zurückgelegt hat, und wie sie dabei durch den befruchtenden Einfluss höher emporgediehener fremder Culturkreise unterstützt wurde.

Wie schon oben (S. 255 f.) gezeigt wurde, sind aus der jüngeren Steinzeit und dem Beginne der Metallzeit in Osteuropa zahlreiche Spuren plastischer Thätigkeit erhalten. Wesentlich jünger ist die ebenfalls vorwiegend plastische Kunst in der sogenannten „sibirischen Bronzezeit". Anutschin vermuthet, dass die bekannten Thierfiguren auf vielen gegossenen Bronzen (namentlich Messern und Dolchen) Ostsibiriens zum Theil wenigstens als eine Fortsetzung jener neolithischen Bildnerei betrachtet werden dürfen, umsomehr als wir Analogien zu der letzteren noch heute bei einigen Völkerschaften im äussersten Norden und Nordosten Sibiriens antreffen. Die Kunst der sibirischen Bronzezeit war nicht auf den Osten beschränkt, sie herrschte auch in Westsibirien und zeigt nahe Beziehungen zur gleichzeitigen Bildnerei des ersten Eisenalters im Kaukasus (bronzene Thierfiguren aus dem Depôtfund von Kazbek, aus den Gräbern im Lande der Osseten, Koban u. s. w.) und der skythischen Epoche Südrusslands vom VII. Jahrhundert vor dem Beginne unserer Aera bis zum II. nach demselben.[1])

Das Gebiet der sibirischen Bronzezeit[2]) ist im Osten von den Quellen des Amur und dem Baikalsee, im Westen von der Wolga begrenzt. Ihre zahlreichsten Ueberreste finden sich im Districte Minussinsk am Oberlauf des Jenissei; dort ist die ganze Steppe ein Riesenfriedhof aus jener fernen Zeit. Die Leichen sind unverbrannt in Tumulis beigesetzt, um welche aufgerichtete Steine eine rechtwinkelige Einfassung bilden. Die Zahl dieser Steine scheint mit der der Todten des Tumulus in Zusammenhang zu stehen; auch ahmen sie, obwohl meist ganz roh, manchmal Menschenfiguren nach, und zuweilen tragen sie Charaktere einer noch nicht entzifferten Schrift oder Zeichnungen von Menschen und Hausthieren, vielleicht dem Besitzstande des Verstorbenen. Aehnliche Zeichnungen finden sich an den Uferfelsen am Jenissei, Irtisch und am Onegasee.

Thiere und Thierköpfe erscheinen ungemein zahlreich als Knäufe auf den Messer- und Dolchgriffen. Man erkennt Steinböcke, Bären, einzelne und gepaarte (gegeneinander oder auswärts gekehrte) Vogelköpfe, frei oder von einem Ring umschlossen; zuweilen bildet auch die Parirstange zwei gekauerte Thiere.

---

[1]) „So," meint Anutschin, „hat in Osteuropa und Sibirien eine ununterbrochenere Kunstentwicklung stattgefunden, als in Westeuropa dessen Völker durch Vermittlung der Gothen und anderer Stämme der Völkerwanderungszeit am Anfange des Mittelalters jene realistische Kunst neuerdings vom Orient entlehnten und nach den äussersten Endgebieten Europas, nach Irland, Skandinavien u. s. w. übertrugen."

[2]) Die Denkmäler der sibirischen Bronzezeitgruppe sind von F. R. Martin in dem Atlas „L'âge du bronze au Musée de Minoussinsk", Stockholm 1893, zusammengestellt worden. Die Entwicklung im europäischen Russland übersieht man am besten in dem Werke Aspelin's „Antiquité du Nord finno-ougrien".

Westlich vom Ural finden sich naheverwandte Formen in Gräbern, die einer Uebergangszeit von der Bronze- zur Eisenbenützung angehören, z. B. in der Nekropole von Ananino am linken Ufer der Kama. Durch Vergleichung dieser Gräber mit solchen Südrusslands, welche auch datirbare griechische Arbeiten enthalten, gewinnt man Anhaltspunkte zur Verlegung der ersteren ins III. Jahrhundert v. Chr.

In Südrussland finden sich neben localen Formen ural-altaische Bronzen bis zum Dnjepr. An diesem Flusse scheint sich im Norden des Pontus die sibirische mit der ungarischen Bronzezeitgruppe zu begegnen. In Nordrussland scheidet dagegen ein breiter Zwischenraum die östlichsten Funde der nordgermanischen von der sibirisch-ostrussischen Bronzezeitgruppe. Die erstere sendet nur einen Seitenzweig in dieser Richtung und hat ihre Typen spärlich über Finnland und die baltischen Provinzen Russlands ausgestreut.

Indessen reicht die Verbreitung ural-altaischer Bronzen in Europa nicht nur bis zur Wolga und zum Dnjepr, sondern im Süden noch weit nach Mitteleuropa herein, wohl ein Effect des Verkehres skythischer Völkerschaften an den Donaumündungen mit den an der unteren Donau sesshaften Keltenstämmen.[1] Aus verschiedenen Comitaten Ungarns stammen geschlitzte konische oder glockenförmige Aufsätze (Scepterknäufe?) mit stehenden oder sitzenden Thierfiguren, ähnlich gebildete geschlossene Bommeln mit daraufsitzenden Vogelgestalten, Dolche und Schwerter aus Bronze oder Eisen von südrussisch-skythischem Typus, darunter ein Stück mit zwei kauernden Raubthierfiguren als Parirstange, Spiegel, deren Griffe in Thierfiguren oder Thierköpfe endigen, endlich eigenthümliche Bronzekessel, kurz eine Reihe von Formen, die sowohl den Typen der ungarischen Bronzezeit, als auch denen der Hallstatt- und La Tène-Periode vollständig fremd gegenüberstehen. In den Spiegeln erkennt Hampel locale Umbildungen griechischer Vorbilder, die auf dem Wege der hellenischen Colonien am Pontus zu den Skythen gelangten. Andere Formen weisen bestimmt auf eine ältere, halb orientalische Culturschichte in den Ländern am östlichen Mittelmeere hin. Die hohle geschlitzte Bommel mit daraufsitzendem Vogel, Hampel, S. 8, Fig. 8, findet sich wieder in Olympia (Furtwängler, Olympia IV, Taf. XXIII, Fig. 417, vgl. 412—414). Die Handhaben der Bronzekessel, Hampel, S. 9ff., Fig. 9, 10, 12 (letztere aus Tobolsk) kehren ähnlich wieder an Bronzebecken von Praeneste (Mus. preist. Rom) und Thonschalen von Ascoli-Piceno (ebenda), sowie in anderen Fundstellen der ersten Eisenzeit Italiens, wo sie als Nachahmungen importirter orientalischer Bronzen anzusehen sein werden. Die knopfförmigen Aufsätze dieser Handhaben, in Italien häufig als Thierköpfe gestaltet, verrathen, dass wir es nicht mit primären Formen zu thun haben, welche im Osten und Westen selbstständig hervorgetreten sind. Da nun Kessel mit solchen Handhaben bis in die chinesische Mongolei verbreitet sind, wo sie im buddhistischen Opferdienste Verwendung finden (Hampel, S. 13), scheint hier ein

[1]) Vgl. J. Hampel, „Skythische Denkmäler aus Ungarn. Beiträge zur ural-altaischen Archäologie". S.-A. aus Ethnol. Mitth. aus Ungarn IV, 1895, 1, und P. Reinecke, „Die skythischen Alterthümer im mittleren Europa". Zeitschr. für Ethnol. XXVIII, 1896, S. 1 (dann derselbe, Verhandl. Berl. Anthr. Gesellsch. 1896, S. 251).

altorientalischer Typus vorzuliegen, der ebensoweit nach Osten wie nach Westen gelangte und in ganz verschiedenen Culturgebieten Nachahmung fand. Durch die Skythen und Kelten der letzten Jahrhunderte vor Christo wären demnach Formen wieder nach Mitteleuropa gelangt, welche schon ein halbes Jahrtausend zuvor auf dem Seewege in Italien Fuss gefasst hatten. Die Kelten der La Tène-Periode hatten weder im Osten noch im Westen directe Berührung mit echtgriechischer Cultur, sondern erhielten griechische Elemente im Osten durch den Verkehr mit den Skythen, im Westen durch die Nachbarschaft der Etrusker. Daher der merkwürdige Archaismus in allen Kunstgebilden der La Tène-Stufe.

Dieser Kunstgruppe ist hier nur des räumlichen und geistigen Zusammenhanges wegen gedacht worden. Ihr nachweisliches Alter ist nicht hoch genug, um sie in die Urgeschichte der ostpontischen Landschaften zu verflechten. Ueber die letzteren besitzen wir jetzt ausser den älteren Werken Virchow's[1]) und Chantre's[2]) eine ausgezeichnete Monographie des Erstgenannten.[3]) Dieser erkennt hier eine locale Kunstentwicklung, welche ihre Blüthe auf dem Gebiete der Metalltechnik in der Herstellung von Thierfiguren erreichte. „Solche finden sich in unglaublicher Menge vor, theils als selbstständige Kunstwerke, namentlich zum Hängeschmuck, theils als Verzierung an allen möglichen Geräthen, an Waffen, an Pferdegebissen, an Fibeln und Gürtelschlössern. Eine ähnliche Fülle von Thierfiguren aus gegossener Bronze kennt man eigentlich nur noch vom Nord- und Westabhange des Altai. Indess zeigen die sibirischen Bronzen doch manche recht charakteristische Unterschiede, namentlich in Betreff der dargestellten Thierarten, welche der Fauna des Landes entnommen sind, so dass weder ein directer Import der fertigen Objecte, noch eine einfache Uebertragung der Muster angenommen werden kann. Ein Blick auf eine Tafel mit sibirischen Bronzen und ein zweiter auf eine Tafel mit kaukasischen Bronzen genügt, um den Gegensatz klarzulegen. Dies zeugt für eine heimische Metalltechnik, deren Anfänge vielleicht in der Keramik zu suchen sind. Analoge Thonfiguren sind im Kaukasus freilich nur vereinzelt ausgegraben worden."

In altkaukasischen Gräbern finden sich unter Anderem Thiergestalten als senkrecht gestellte Henkel an Thongefässen.[4]) Schlagende Analogien hiezu, die

---

[1]) Das Gräberfeld von Koban im Lande der Osseten, Kaukasus. Eine vergleichend-archäologische Studie, Berlin, 1 Band Text und 1 Atlas in Fol.

[2]) Recherches anthropologiques dans le Caucase, 4 Bände, Paris und Lyon 1885—1887. Band I („Période préhistorique") beschränkt sich auf die Stein- und Bronzezeit, Band II („Période protohistorique" mit einem Atlas von 78 Tafeln) behandelt die jüngeren prähistorischen Culturstufen bis zur skytho-byzantinischen Zeit. (Beginn des Einflusses der griechischen Colonien am Pontus auf die epichorische Bevölkerung im VII. Jahrhundert.)

[3]) „Ueber die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentirten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern." Aus den Abhandl. der königl. preussischen Akademie der Wissensch. Mit 4 Tafeln, Berlin 1895, S. 7 ff.

[4]) Z. B. in Koban: Chantre, Recherches anthr. II, Atlas, Taf. XXXV bis, Fig. 3 (ein ähnliches Stück aus den älteren Gräbern im Ethn. Mus. Wien).

wohl unter demselben orientalischen Einflusse entstanden sind, liefert die Villanovastufe Oberitaliens und die Hallstattperiode der Ostalpen.[1])

Auch hier ist die Plastik für die zeitlich vorangehende Kunst zu halten. „Von den voll ausgeführten, wenngleich häufig sehr rohen gegossenen Thierfiguren," sagt Virchow, „ist ein weiterer Schritt zu den decorativen Zeichnungen gemacht worden. An den Thongefässen ist von ihnen wenig mehr zu sehen als geometrische Figuren oder einfache Eindrücke, namentlich solche in runder Form. An den Bronzen dagegen hat sich die Kunstfertigkeit in üppiger Fülle entwickelt. Da sehen wir die feinsten, kaum sichtbaren Einritzungen, stärkere Gravuren und endlich gröbere, scharfeingeschnittene, grubige Vertiefungen, bei denen zuweilen schon durch den Guss die Hauptsache gethan ist und das Instrument des Ciseleurs nur nachzuarbeiten hatte. Ja, diese Gruben sind vielfach mit künstlichen Einlagen, namentlich farbigen, versehen worden. Von der einfachen Incrustation mit Eisen hat man sich zu der Kunst der Emaillirung fortgearbeitet. Hier erscheint zum ersten Male das Email en champ-levé."

Auch jene „feinsten, kaum sichtbaren Einritzungen" waren wohl hier wie anderwärts mit irgend einem Farbstoff — und sei dieser auch nur mit Speichel vermischtes Kohlenpulver gewesen — eingerieben und sind dadurch deutlicher hervorgetreten. Dem Email auf Metall geht die weisse Einreibung vertiefter Topfornamente und dieser höchst wahrscheinlich die dunkle Einschmierung von Ritzornamenten und Ritzfiguren auf Holz und Bein voraus. Auf die letztere kann man zufällig durch die Beachtung eingedrungener Schmutzstreifen gekommen sein, oder man lernte sie aus der Tätowirung, die sich auf hellhäutige Menschenrassen beschränkt.

Virchow zeigt ferner, wie Nachbildungen des Menschen in gegossenen Anhängselfiguren und Gravirungen in gleichem Stile wie die Thierfiguren, aber seltener vorkommen und sich auf gewisse Ausstattungsstücke beschränken. Nachbildungen von Pflanzen fehlen ganz. „Man sieht nur einfache Linien und geometrische Figuren und dann sofort organische Contouren und voll ausgeführte Leiber von Thieren." Gravirt sind blos wenige Bronzen, fast nur Waffen und Gürtel, die Lieblingsstücke der Männer. In den nördlichen Gräberfeldern ist die Gürtelschliesse das eigentliche Paradestück, während der Gürtel höchst einfach oder gar nicht verziert ist. Im Süden des Gebirges ist umgekehrt das Gürtelblech voll geometrischer oder figürlicher Zeichnungen, während die Schliesse fehlt.

Die Frage nach dem Ursprung der kaukasischen Kunst sucht Virchow durch eine Analyse der Thierfiguren zu lösen. Zunächst fehlt der Löwe, und auch Stierbilder sind selten, so dass der assyrische Einfluss hier nicht massgebend gewesen sein kann. Aber die zoologische Betrachtung dieser alten Cultur, wie Virchow den von ihm eingeschlagenen Weg nennt, stösst auf die

[1]) Pigorini hat diese Beispiele, Bull. pal. Ital. XVIII, 1892, S. 239, zusammengestellt und es sei noch erwähnt, dass Aehnliches auch aus hallstättischen Flachgräbern des Isonzothales im Civico Museo zu Triest vorliegt.

grosse Schwierigkeit, dass sich viele jener Thiergestalten naturwissenschaftlich überhaupt nicht bestimmen lassen, und zwar nach Virchow's Meinung nicht deshalb, weil die Zeichner ausser Stande gewesen wären, wirkliche Thiere realistisch darzustellen, sondern weil sie Thiere ihrer eigenen Erfindung oder Schule, namentlich phantastische Thiere, darstellen wollten.

Unter den Thierbildern von Koban bestimmte Virchow ein „Pantherpferd", dann verschiedene aus Vogel- und Säugethiertheilen zusammengesetzte Gestalten. Da aber die Componenten derselben, wie auch die natürlicher gezeichneten Thiere im Kaukasus einst wirklich lebten, folgert er, dass die Erfinder Kaukasier gewesen sein müssten. Deshalb soll auch keine der phantastischen Thierfiguren mit Nothwendigkeit auf ein weit entlegenes Culturgebiet hinführen. Doch ist in Koban noch nirgends Handlung dargestellt. Wenn auch verschiedenartige Thiere auf derselben Fläche vereinigt sind, erscheint doch jedes einzelne davor als eine Sonderdarstellung. Einen isolirten Höhepunkt der Kobankunst bezeichnet die Gravirung einer Streitaxt: ein Bogenschütze, der seinen Pfeil auf eine der ihn umgebenden Schlangen abschiesst.

In Transkaukasien, vorzüglich auf dem armenischen Hochlande, tragen dagegen die Bronzegravirungen nach Virchow's Ansicht in der Regel den Charakter einer wirklichen Handlung. Die Gräber jenes ausgedehnten Gebietes gehören der ersten Eisenzeit oder der Uebergangsstufe von der reinen Bronze- zur Eisenbenützung an. Die Bilder befinden sich auf Gürteln, die ausschliesslich in Männergräbern vorkommen. Neben seltenen, gänzlich unverzierten Blechen finden sich solche mit gravirten oder auch gepunzten Verzierungen mehr geometrischen Charakters und endlich solche mit figürlichen Darstellungen und Gravirungen, am häufigsten Thiere, selten Menschen darstellend. Sehr beachtenswerth ist das Verhältniss des in Bronzegravirungen erscheinenden Vorrathes ornamentaler Formen zu der theils ähnlichen, theils abweichenden, hauptsächlich aber einfach ärmeren Decoration der aus denselben Gräbern stammenden Thongefässe. An diesen fehlt fast gänzlich das auf den Bronzegürteln so häufige, falsch oder richtig gezeichnete orientalische Flechtband, während in grosser Häufigkeit und schöner Ausführung geradlinige Muster auftreten: Dreiecke, Horizontalbänder und gekreuzte Schraffen, letztere sowohl in diesen als zwischen anderen geometrischen Figuren.

Die mit gravirten Thier- und sehr selten auch mit einzelnen Menschenfiguren verzierten Gürtelbleche, welche durch Virchow eine sehr eingehende Behandlung erfahren haben, sind zunächst untereinander wesentlich verschieden, und wir glauben darin die wechselnde Stärke fremder Einflüsse zu erkennen.

Der Bronzegürtel von Kalakent bei Virchow, l. c., Taf. I, Nr. 1, zeigt einen einfachen Streifen rhythmisch hintereinander gezeichneter Cerviden, deren Geweih an vier Stücken abweichend von dem der übrigen zehn Exemplare gebildet ist. Eines der ersteren Thiere trägt zur ferneren Undeutlichkeit der zoologischen Art einen langen Schwanz. Die Körper sind gestrichelt, die Geweihe punktirt oder gestrichelt, die Augen Kreise, freie Randstellen mit gestrichelten Hakenspiralen gefüllt, wie in frühattischen und rhodischen Vasen-

bildern. Die innere Einfassung besteht aus drei Reihen fortlaufender Spiralen, die äussere aus einem Bande gestrichelter Hakenspiralen (Hakendreiecke). Die Zeichnung der Thierkörper ist roh und unförmlich, ohne Leben und Abwechslung, die Stellung, wie wenn die Thiere im Laufe zurückprallten, wohl unbeabsichtigt. Nicht zutreffend scheint uns die Auffassung eines Details dieser Figuren bei Virchow. Er sagt nämlich:[1] „Die Schnauze läuft eckig aus, indem die Oberlippe stark vorgeschoben, das Ganze aber schräg abgeschnitten ist. Vor der Schnauze sitzt ein länglicher, flaschen- oder beutelförmiger Anhang wie eine Blase. Meiner Meinung nach kann diese Blase nur den ausgehenden Athem oder Wrasen der laufenden Thiere darstellen. Aehnliche Blasen kommen auch an Thierbildern auf Bronzen Europas vor. Ein besonders ausgezeichnetes Beispiel bietet die Darstellung auf einem bekannten Bronzegefäss von Moritzing" — u. s. w. Es genügt wohl ein Blick auf die Abbildung des Gürtelbleches von Kalakent, um zu erkennen, dass diese „Blasen" nichts Anderes sind als die etwas in die Länge gezogenen Schnauzen. Sie sind nicht nur punktirt oder gestrichelt wie die Köpfe und die anderen Körpertheile der Thiere, was bei den „Blasen" der Ciste von Moritzing nicht der Fall ist, sondern auch in der Bildung nicht weniger naturtreu als alles Uebrige an den Thieren. Der hakenförmige Ansatz am Unterkiefer bedeutet die längeren Haare, welche den Thieren an der Stelle wachsen, wo der aufsteigende Unterkieferast beginnt. Bei vollkommen naturtreuer Darstellung sollte dieser Punkt allerdings etwas unter und hinter den Augen liegen, statt dass er, wie hier, unter und vor den Augen liegt. Aber wir haben es eben mit keiner vollkommen naturtreuen Darstellung zu thun, sondern mit stilisirten Thiergestalten. Auch die längeren Haare an den Ellbogengelenken derselben sind ganz consequent durch ähnliche kleine Haken ausgedrückt. Dies erinnert an die übertrieben-deutliche und deshalb beinahe unverständliche Art, wie die längeren Haare an derselben Körperstelle einer Sphinx auf einer athenischen Dipylonvase[2]) dargestellt sind. Die „Blasen", welche von den vollkommen deutlich gezeichneten Pferdemäulern der Ciste von Moritzing herabhängen, sind etwas ganz Anderes. Ich habe früher einen Deutungsversuch gewagt,[3]) der mir jetzt selbst nicht mehr recht zu passen scheint. Jene „Blasen" sind wahrscheinlich nichts als missverstandene Pflanzenranken. Wenigstens sehen wir auf einem transkaukasischen Gürtelblechfragment (Nr. XVI bei Virchow) dicht übereinander zwei grosse Vogelgestalten, von welchen die untere eine Spiralranke im Schnabel hält, während vom Schnabel der oberen eine „Blase" ganz wie aus den Pferdemäulern auf der Ciste von Moritzing herabhängt. Ranken, die aus Thiermäulern hervorgehen, sind etwas Gewöhnliches auf den orientalisirenden Situlen und Gürtelblechen von Este. Immerhin bleibt es interessant, dass dieses Motiv in Armenien und Venetien dieselbe flüchtige Entstellung erfahren hat; aber es scheint auch sicher, dass das Motiv selbst nicht von einem der beiden barbarischen Kunstzweige direct

[1]) L. c., S. 31 u. Corr.-Bl. Anthr. 1889, S. 31.
[2]) Athen. Mitth. XX, 1895, Taf. III, Fig. 1.
[3]) Zeitschr. für Ethn. Verhandl. 1894, S. 368.

auf den anderen übertragen wurde, sondern dass es aus einer gemeinsamen Quelle geflossen ist.

Das Gürtelblech von der Paradiesfestung bei Kalakent, l. c., Nr. II, zeigt in einem Schuppenbande aus concentrischen Kreisausschnitten, einem echt mykenischen Muster,[1]) ein buntes Gewimmel von Thieren, die aber kaum untereinander in Beziehung gesetzt sind und zum Theil auf dem Kopfe stehen. Sie sind vollkommen ordnungslos über den Raum ausgestreut. Jedes Einzelne bildet zugleich eine Einzelfigur und die Raumausfüllung für seine Nachbarn, weshalb hier verhältnissmässig wenig Füllschmuck nöthig war. Es sind Hirsche, Steinböcke, Stiere, langohrige hörnerlose Thiere (nach Virchow Hunde), Greife, Vögel, Schlangen. Die Greifenschwänze sind am Ende pfeilspitzenförmig oder sonst unnatürlich gebildet. Die meisten Körper haben doppelte, mit Strichlein ausgefüllte Contouren; ähnliche Bänder gehen hin und wieder auch quer über ganze Körper als mehr oder weniger motivirte Innenzeichnung (man erkennt das Zugrundeliegen einer besseren Zeichenkunst). Namentlich bei den Greifen schneidet oft solch' ein Band den Hinterkopf vom Gesichte ab, welches dann von einer einfachen Linie umrissen ist. Die Körperflächen sind gefüllt mit Strichlein und Punktreihen, hauptsächlich aber mit dem mykenischen schraffirten Schuppenmuster. Einmal finden wir auch wirkliche Schuppenzeichnung auf dem Hintertheil eines Thieres. Ziemlich Alles ist an diesem Stücke anders als auf dem Gürtelblech Nr. I; auch die Füllfiguren: ein Ochsenkopf mit einem zum Ueberfluss noch senkrecht gestellten Auge mitten auf der Stirn, eine beilförmige Figur, eine einfache und eine Doppelvolute, Bruchstücke von Spiralbändern, concentrische Halbkreise.

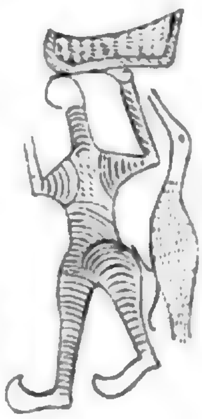


Fig. 185. Figur von einem Gürtelbleche aus Kalakent, Transkaukasien (Virchow, Nr. II).

In diesem Durcheinander erscheint der Mensch (Fig. 185) wie erdrückt von der bunten Thiermenge, wie ein Eindringling aus einer fremden Sphäre. Die Schnabelschuhe, der lange, bereifte Hals, der kleine „retortenartige“ Kopf, die Stellung — Beine im Profil, Brust en face — die Haltung der rechtwinkelig erhobenen Arme, auch die Form des Schildes, das er in der Linken über dem Kopfe hält: Alles lässt in dieser Figur keine Erfindung eines kaukasischen Zeichners, sondern die Nachahmung eines mykenischen Vorbildes erkennen. Wenn diese Figur zu ihrer Umgebung in irgend welcher Beziehung steht, dann haben wir zunächst den Vogel, welcher sich an einen ihrer Oberschenkel zu klammern scheint, in Betracht zu ziehen. Und in der That erinnert diese Combination, ob sie nun Sinn hat oder nicht, in dem ganzen Kreise alter Denkmäler an nichts so sehr als an ein räthselhaftes Detail der Situla von Kuffarn (vgl. oben S. 482, Fig. 154); hier finden wir also wieder eine frappante Uebereinstimmung mit der Zeichenkunst der Veneter.

[1]) Vgl. z. B. die mykenische Vase aus dem VI. Schachtgrabe, Schuchhardt[2], S. 305, Fig. 277.

Nach Virchow, der gerne in Allem originelle naturalistische Darstellung sieht, ist die Zeichnung auf diesem Gürtelblech eine Jagdscene und zugleich ein Bild des wildesten Thiergetümmels in einer weiten Landschaft. „Da auch auf diesem Blech keine erkennbare Vegetation, auch nichts von Bergen oder Gewässern zu sehen ist, so kann man sich nach Belieben eine Steppe oder unter Abstraction von Bäumen und Gesträuchen einen Wald denken." Virchow fasst Alles ganz realistisch auf. „Der Jäger, der mit seinen Hunden von der linken Seite eintritt, ist noch nicht in wirkliche Action getreten. Er hält den Schild zum Schutze gegen ein Greifenpferd über den Kopf. Die Hunde stürzen bellend auf die nächste Gruppe, die Hirsche; der eine der letzteren wendet sich direct gegen die Hunde, von denen der eine vielleicht schon durch sein Geweih verletzt ist; der andere, der bisher im Kampfe mit der nächstfolgenden Gruppe der Büffelpferde gestanden, dreht den Kopf eben zurück gegen den Jäger. Hinter der Reihe der Büffelpferde erblicken wir eine in entgegengesetzter Richtung aufgestellte Reihe von wüthenden Greifenpferden, über welchen ein Reiher fliegt: die realistischen Thiere, Steinböcke, Pferde fliehen, ein Hund scheint verwundet zu sein — Alles drängt vorwärts, stösst aber von Neuem auf eine ganze Linie von Greifenpferden, welche mit zum Biss bereiten Schnäbeln hervorstürzen. Dann wendet sich wieder die Scene zu einer Reihe von Hirschen und Steinböcken, welche vorwärts springen, nach der anderen Seite zu, gegen eine neue Reihe von Büffelpferden."

Wir sehen nur, dass die Thiere laufen und zum Theil die Köpfe umwenden; allein keines packt das andere, keines sinkt zusammen, nirgends sind die Glieder verschränkt, und wenn man über den ersten Eindruck der Turbulenz, den dieses Gürtelblech mit seinen vier Thierreihen allerdings macht, hinausgekommen ist, so erkennt man weniger eine wilde Jagd als eine wilde Unordnung und ist geneigt, nach den Vorbildern einer solchen Kunst zu fragen. Diese Vorlagen dürften verschiedene Fortbildungen ermöglicht haben, und eine davon mag in dem Stücke Nr. I, eine andere in dem Stücke Nr. II vertreten sein. Je verschiedener diese beiden Zeichnungen sind, desto besser gestatten sie uns, den Abstand dieser Nachbildungen von ihren Vorbildern zu ermessen.

Aus einem Grabe der Arnoaldistufe (600—500) beim Arsenal zu Bologna stammt eine bauchige goldene Kahnfibel mit geschlossenem Bügel und nach vorne und rückwärts gleichlanger Nadelrinne (ein älterer Typus der Kahnfibel),[1]) wahrscheinlich ein etruskisches Fabrikat. Bügel und Fuss sind in „lavoro granulato" verziert, der letztere mit zwei gegeneinandergekehrten Doppelspiralen, der erstere mit einem Gewimmel sich aufbäumender oder einfach laufender und umblickender Thiere, welches mit der Thiercomposition dieses und des folgenden Gürtelbleches die grösste stilistische Aehnlichkeit zeigt. Man darf annehmen, dass diese Arbeit, wenn sie nicht ein directes Importstück war, nach ähnlichen Vorbildern hergestellt ist, wie sie den Zeichnungen auf transkaukasischen Gürtelblechen zu Grunde lagen. Als Heimat dieser Vorbilder

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, A, Taf. VI, Fig. 50; B, Taf. LXXXVII, Fig. 14.

darf etwa Kleinasien oder ein dieser Halbinsel benachbartes Gebiet griechischer Kunstindustrie betrachtet werden. Der Pontus wurde dem regelmässigen Handelsverkehr der Griechen durch jonische Colonien erschlossen, die im VII. und VI. Jahrhundert zahlreich an den Längsküsten, zuletzt, nicht lange vor dem Falle Milets, um 500, auch im Osten dieses Meeres gegründet wurden. In einer der letzteren, Dioskurias, konnte man nach Strabo auf dem Markte 70 verschiedene Zungen reden hören. Diese ostpontischen Griechen-

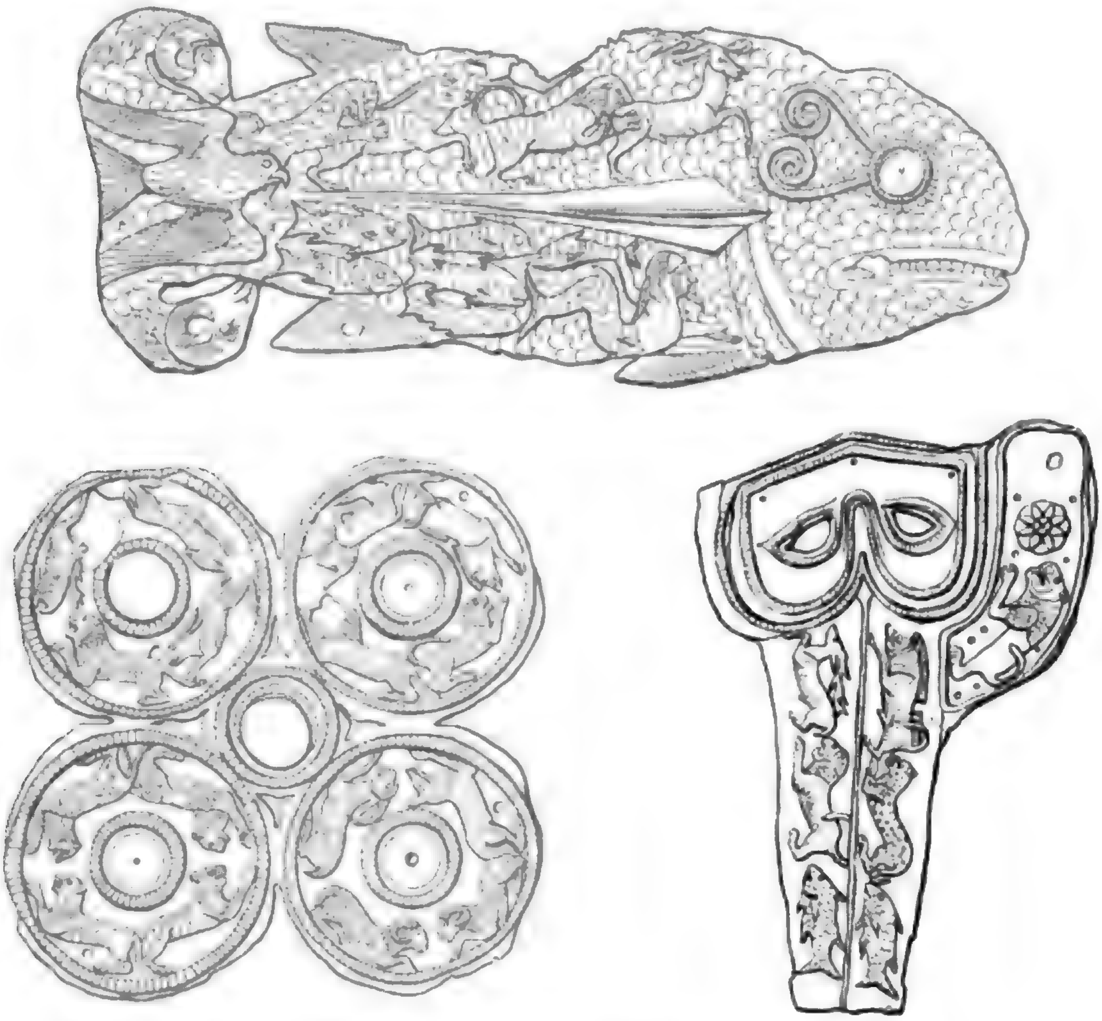


Fig. 186—188. Stücke aus dem Goldfunde von Vettersfelde.

städte entstanden sicher erst, nachdem man schon lange zuvor jene Küsten besucht hatte, zur unmittelbaren Aufnahme der exportfähigen Artikel des Berglandes. Von den Völkern im Süden des mittleren Kyros (Kur), aus dem Gebiete, dem die von Virchow beschriebenen zahlreichen Nekropolen angehören, werden die Moscher schon im XII. Jahrhundert als Unterworfene der Assyrier erwähnt, und später heisst es, dass sie Erz und Sclaven auf die Märkte Vorderasiens sendeten. Der Entwicklung eines solchen Volkes unter dem Einflusse jonischer Industrieartikel ist eine Kunststufe, wie sie die Bronzegürtel von Kalakent bezeugen, wohl zuzutrauen.

In gewissem Sinne kann auch der Goldfund von Vettersfelde in der Lausitz[1]) zur Erklärung der räthselhaften transkaukasischen Thierzeichnung herangezogen werden. In Mitteleuropa, wo er der Erde entstieg, vollkommen fremd dastehend und beispielsweise ohne jede Analogie zu der theilweise sicher gleichzeitigen, aber bildlosen Ornamentik des ungarischen Bronzealters,[2]) weist dieser Fund nach den altjonischen Werkstätten der nordpontischen Colonien Milets. Seine Formen lehren, dass man in diesen Ateliers für den speciellen Geschmack und Bedarf der Barbaren Körper- und Waffenzierat aus dünnem Metallblech schnitt, trieb und gravirte. Der figurale Schmuck ist dem der transkaukasischen Gürtelbleche entfernt ähnlich: in Reihen, zum Theil übereinandergeordnete laufende Thiere, die einander überfallen, verfolgen oder entgegengehen. Dabei ist, z. B. an dem grossen Fisch, eine phantastische Buntheit der Erfindung zu bemerken: der Fisch selbst als Träger der übrigen Figuren, die Widderköpfe als Schwanzflossenenden, der fliegende Raubvogel zwischen den letzteren, das mykenisirende Ornament hinter dem Auge, der Fischmensch unten; auch die verfolgenden Raubthiere haben ihre Analogien in mykenischen Goldarbeiten und Bildern von Grabstelen. Dieser Fund mag also bis auf Weiteres die Exportarbeit griechischer Pontuscolonisten vertreten, deren Thätigkeit auch die Vorbilder oder wenigstens die Anregung zur transkaukasischen Thierzeichnung auf Gürtelblechen gegeben haben dürfte.

Der Bronzegürtel, l. c., Taf. II, Nr. III, von der Wiese an der Paradiesfestung bei Kalakent, ist wieder anders umrahmt, und zwar mit einem einfachen, besonders reich ausgeführten Spiralbande, in dessen Zwickeln Dreiecke erscheinen, und das nach innen noch durch zwei Perlreihen (imitirte Flechtbänder) und einen Halbkreisstab abgegrenzt ist. Es enthält ein ähnliches Thiergewimmel wie Nr. II in gleichem Stil, aber mit zum Theil neuen Formen, welche Virchow sehr gewissenhaft schildert. Vor Allem erscheinen hier Doppelthiere bemerkenswerth, welche aber nur so zu Stande gekommen sind, dass von der Croupe eines vollkommen ausgebildeten Thieres (nach Virchow eines Wildesels) die Protome eines zweiten gleichen Thieres herauswächst: ein Process, der mit der Bildung der Chimära in der frühgriechischen Kunst eine gewisse Aehnlichkeit hat. Allerdings bemerken wir auch hier den charakteristischen Unterschied, dass die griechische und die babylonisch-assyrische Kunst Theile ungleicher Wesen verbindet, während die nordisch-barbarische aus gleichen Gestalten Doppelwesen bildet (vgl. oben S. 501). Die Thiere machen sich in der sonderbarsten Weise gegenseitig Platz und recken die Beine oft sehr ge-

[1]) Furtwängler, 43. Berliner Winckelmannsprogramm 1883. Benndorf, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIII, S. 257 (darnach die Stücke Fig. 186—188).

[2]) Nur die vom Auge des grossen Fisches ausgehenden, einwärts gekehrten Voluten kehren als beliebte Anhängselform der ungarischen Bronzezeit wieder. Diese Figur findet sich als Füllornament schon auf frühattischen Vasen (Jahrb. des Inst. II, Taf. IV; Brunn, Griechische Kunstgesch. I, S. 133, Fig. 103) und noch früher in mykenischen Goldblecharbeiten (*Ἐφ. ἀρχ.* 1888, Taf. IX, Fig. 5, 6; Perrot-Chipiez, VI, S. 546, Fig. 224, 225) und Wandmalereien zu Tiryns (Perrot-Chipiez, l. c., S. 545, Fig. 222; vgl. S. 540, Fig. 216). An gleicher Stelle wie an dem Fisch von Vettersfelde erscheint sie auf dem Halse eines gestreckt laufenden Flügellöwen auf einer eingelegten Bronzedolchklinge aus Mykene, l. c., S. 781, Fig. 368.

waltsam, lediglich um den von ihren Nachbarn freigelassenen Raum auszufüllen. Dabei kommt es auch zu Stellungen, die wie kühne Verkürzungen ganzer Körper aussehen und in der That einen gewissen Blick des Zeichners für solche Erscheinungen verrathen. Da es dabei doch nicht überall glatt ausging, finden wir einmal ein Hörnerpaar statt eines ganzen Thieres. Der Raum zwischen einem en face gezeichneten Hörnerpaar (das zugehörige Thier befindet sich auf einem abgebrochenen Theile) ist mit einem aus vier Dreiecken gebildeten grossen Kreuze ausgefüllt, das auch zu den geometrischen Mustern des rhodischen und des Villanovastils gehört. Dagegen ist das sanduhrförmige Doppeldreieck eine bekannte Füllfigur des Dipylonstils. Ein Greif nimmt mit erhobenem Vorderfuss die typische Stellung des „wappenhaltenden" Thieres ein, allein es fehlt sowohl Mittel- als Gegenstück. Hier ist nach Virchow die gruppenweise Anordnung kaum zur Anwendung gelangt. „Es handelt sich vorwiegend um Einzelkämpfe, meist unter Thieren verschiedener, zuweilen auch gleicher Art."

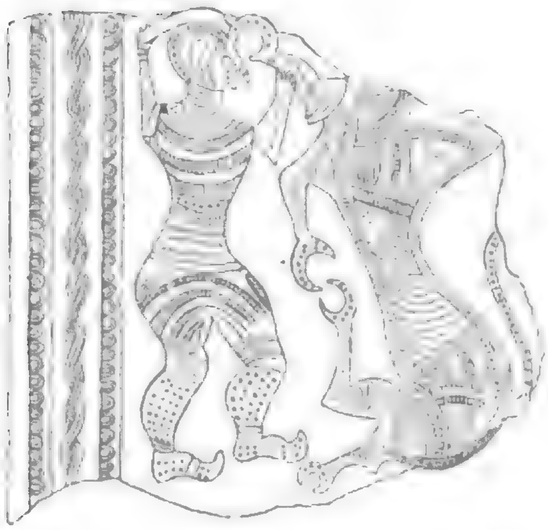
Auf dem Gürtelblech, l. c., Nr. IV, aus einem Grabe an der Paradiesfestung bei Kalakent sehen wir wieder Neues, nämlich, soweit die erhaltenen Fragmente ein Urtheil gestatten, eine Reihe von Rhomben, die mit verschiedenen Mustern (darunter das falsch aufgefasste Flechtband) gefüllt sind. Daneben erscheinen gebänderte Thiergestalten, nach Virchow Tiger, deren lange Schwänze beiderseits mit kleinen Dreiecken besetzt, und deren Füsse mit starken Krallen gerüstet sind. Das Vordertheil dieser Thiere erinnert an die so wenig ansprechenden Löwen des frühattischen Vasenstils. Hakenspiralen, die sich hier schon sehr dem laufenden Hunde nähern, bilden die Einfassung des Gürtels und die Innenzeichnung der Rhomben.

Nr. V, gleicher Herkunft, zeigt, umrahmt von einem missverstandenen Flechtband, eine doppelte Reihe äusserst roh gezeichneter, meist gehörnter Thiere, zum Theil mit gemusterten Doppelumrissen und allerlei Mustern auf den Körperflächen. In der Mitte sind zwei Widderköpfe gegeneinandergekehrt; darüber steht ein mit Zickzackmuster bedecktes Thier mit einer Wellenranke im Maule. Virchow hat sich grosse Mühe gegeben, herauszubringen, welche Thiere dieser ungeschickte Zeichner habe darstellen wollen. Man kommt aber nicht weiter als zur Constatirung gehörnter Vierfüssler, welche viel eher Rinder als Schafe bedeuten sollen. Sicher sind die seltsam gehörnten Thiere der oberen Reihe rechts als Buckelrinder anzusehen: der hohe, nach rückwärts gekrümmte Vorsprung auf dem Nacken lässt sich nicht anders deuten. Bei diesen Thieren sind die Hörnerspitzen fingerförmig zerfasert, vielleicht weil man die letzteren zu zerschlitzen pflegte, wie es schwarze südafrikanische Viehzüchter thun sollen. Die Eigenthümlichkeit, dass die vorderen und die hinteren Beine sämmtlicher Thiere dieses Gürtelbleches (mit Ausnahme eines einzigen, des ungehörnten) zu je einem kurzen Zapfen verschmolzen sind, kann naturalistisch auf reichliche Fellbedeckung gedeutet werden, findet aber seine Analogie in den Hirschfiguren auf der Situla von Trezzo in Oberitalien,[1]) wo wenigstens die Hinterbeine so

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. XLVI, Fig. 19 a.

verschmolzen sind. Die Thierreihe auf diesem Bronzeeimer ist ganz ebenso als rohe Nachahmung besserer Muster anzusehen wie die Thierfiguren auf dem Gürtelblech Nr. V bei Virchow. In den besseren Arbeiten der venetischen Zeichner kommt dergleichen nicht vor.

Die Gürtelblechfragmente, l. c., Taf. III, bieten eine Musterkarte von Ornamenten, unter welchen das missverstandene, aber auch das richtig aufgefasste Flechtband, dann Hakenspiralen, Dreiecke, Punktreihen u. dgl. häufig wiederkehrten. In dem Fragment Taf. IV, Nr. XVI, dessen Vogelfiguren schon erwähnt wurden, erscheint eine vierfüssige Thiergestalt ganz mit dem mykenischen[1]) und frühattischen Muster punktirter Schuppen bedeckt. Auf dem-



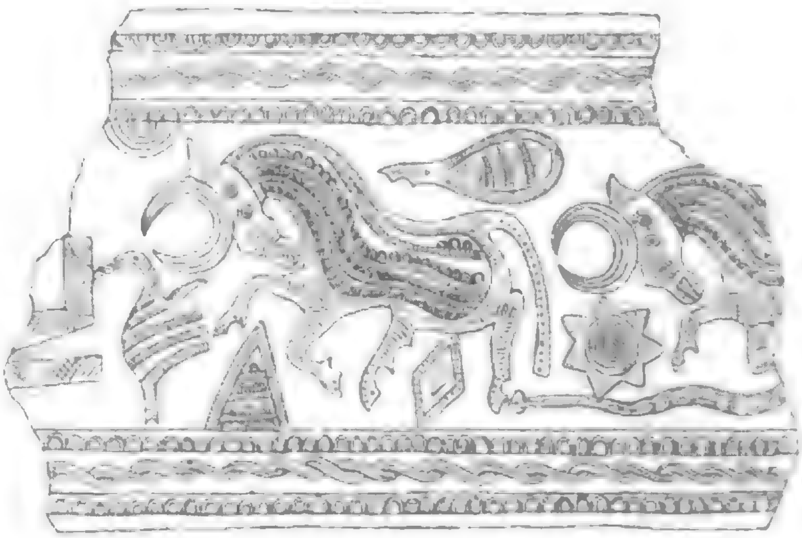


Fig. 189 und 190. Bruchstücke eines gravirten Bronzegürtels von Chodschali, Transkaukasien (Virchow, Nr. XVII und XVIII).

selben Stücke finden wir als Füllfiguren den mykenischen Rhombus mit Buckeln an den vier Ecken[2]) und die sanduhrähnliche Figur der attischen Dipylonvasen.

Nicht geringere Verwandtschaft mit griechischen Arbeiten zeigen zwei Bruchstücke eines gravirten Bronzegürtels aus einem Kurgan (Tumulus) von Chodschali bei Schuscha.[3]) Die Bordure bildet ein Flechtband zwischen zwei mit Reihen doppelter Halbkreise gefüllten Streifen. Das eine Fragment (Fig. 189) scheint vom linken Ende des Bleches zu stammen. Man sieht einen Mann, der stehend ein aufgerichtetes Unthier, dessen Kopf fehlt, mit der Linken an der erhobenen Vordertatze fasst und mit der Rechten, die eine leicht sichelförmig gekrümmte Waffe hält, über seinem Kopfe zum Schlage ausholt. Virchow

[1]) Vgl. z. B. „Mykenische Vasen" 62 (Perrot-Chipiez, VI, S. 921, Fig. 479, rhodische Amphora).

[2]) Vgl. die Goldbleche aus dem IV. Schachtgrabe, Schliemann, „Mykenä", Nr. 377 u. 383. Sogar das Punktmuster des ersteren ist beibehalten.

[3]) Virchow, Taf. IV, Nr. XVII u. XVIII, oben Fig. 189 u. 190.

hat das ganz anders aufgefasst und das Bruchstück in seiner Publication demgemäss anders gestellt, als es oben wiedergegeben ist. Er hält die Bordure für ein Stück vom unteren Saume des Gürtels, den Mann für einen Hingestreckten, das Thier für ein laufendes. Dass der Zeichner ein aufgerichtetes Thier wie ein laufendes dargestellt, ist nicht allzu verwunderlich. Das zweite Fragment (Fig. 190) zeigt zwei mit gesenkten Hörnern anstürmende Stiere (nach Virchow „Büffelpferde"), davor einen hochbeinigen Vogel und den Rest eines unbestimmbaren Gegenstandes. Ausserdem sind reichliche Füllornamente vorhanden: ober dem ganz erhaltenen Stier vorne ein Halbkreis mit concentrischen Innenlinien, hinten ein Thierschenkel,[1]) unten, vorne, ein Dreieck mit Bändern gleich der Einfassung des Wellenbandes auf dem Rande, hinten ein Rhombus mit punktirtem Rand, dann zwischen dem ersten und dem zweiten Stier ein grosser Stern mit Spirale im Centrum, darunter eine lange Schlange. Alle Leiber sind gemustert, die der Stiere mit Bändern gleich der Einfassung des Wellenbandes auf dem Rande, der Leib des Mannes mit Bändern, Strichen und Punkten, die unter anderen Umständen als Andeutungen einer reichlichen Bekleidung zu nehmen wären, der Körper des aufgerichteten Unthiers endlich vorwiegend mit schraffirten Schuppen. Beim Manne wie bei den Stieren sieht man beide Augen, obwohl die Köpfe im Profil (die Stierhörner allerdings wieder als complete Sicheln) gezeichnet sind.

Sachlich und theilweise auch stilistisch gehören diese Darstellungen dem Bilderkreise der orientalischen und namentlich der mykenischen Kunst an. Verwandte Vorstellungen finden sich auf Inselsteinen, Goldringen, bemalten Vasen und auf den Goldbechern von Vaphio. Doch sind jene Zeichnungen, wie man auf den ersten Blick erkennt, weder orientalisch noch mykenisch. Sie stammen aus einer Zeit der Verbreitung und Entartung des mykenischen Stils, aus welcher ähnliche Erscheinungen auch auf griechischem und italischem Boden gefunden werden. Aus Tiryns selbst stammen ein Paar Scherben bemalter Vasen,[2]) in welchen Brunn[3]) die Zeugnisse einer Auflösung des mykenischen durch den geometrischen Stil erkannt hat. „Das mathematische System schematischer Linien und Formen bildet den vollsten Gegensatz zu der blossen Nachahmung der Wirklichkeit nach dem Eindrucke ihrer äusseren Erscheinung. Dieses Verhältniss wird recht augenfällig, wo sich die beiden Richtungen schliesslich begegnen und eine wechselseitige Beeinflussung beginnt, wie es gegen das Ende der mykenischen Periode in Mykenä selbst und in Tiryns thatsächlich der Fall war." Als ob Brunn die Gürtelblechfragmente von Chodschali vor Augen gehabt hätte, schildert er den Effect dieser Stilmischung. „Der Dipylonstil ist hier fast zur Caricatur geworden; die mathematischen Linien und Formen abgerundet und verweichlicht, nicht nur die breiten Flächen, sondern auch das Innere der Doppelumrisse der Köpfe u. s. w.

[1]) Wie auf dem Gürtelblech, Virchow, Nr. II, ein isolirter Ochsenkopf. Beides, Ochsenkopf und Thierschenkel, findet sich im Felde eines böotischen Vasenbildes. Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. X, Fig. 1 (oben S. 160, Fig. 19).

[2]) Schliemann, „Tiryns", Taf. XIV (hier Taf. XVIII, Fig. 9) u. XXIa.

[3]) Griechische Kunstgesch. I, S. 57f.

ist ganz ohne Sinn mit Punkten und Linien ornamental ausgefüllt." Wir bemerken noch die besondere Aehnlichkeit der Augenstellung bei dem Pferde des tirynthischen Vasenscherbens, Schliemann, Taf. XIV (hier Taf. XVIII, Fig. 9), und den beiden Stieren des Gürtelbleches, Virchow, Taf. IV, Fig. 18, oben Fig. 190. Hier wie dort sind die Augen als punktumrahmte Kreise, beide nebeneinander sichtbar, obwohl die Köpfe der Thiere im Profil gezeichnet sind.[1])

Als Beispiel der Herrschaft einer ähnlichen verwilderten Zeichnung im Westen sei eine italische „Villanova-Urne" aus Narce angeführt.[2]) Diese zeigt in eingeritzten Figuren auf dem Halse einen thierköpfigen Mann mit Schwert zwischen zwei Chimären, darunter in zwei Zonen laufende Pferde, zwischen diesen Thieren einmal eine geometrische Figur, einmal denselben thierköpfigen Mann mit dem Schwerte, diesmal laufend. Die Abhängigkeit von griechischer Kunst steht ausser Zweifel; ganz barbarisch sind aber die punktgefüllten Beine und doppelten Umrisslinien der Figuren.

Die transkaukasischen Gürtelbleche sind also merkwürdig, aber nicht räthselhaft. Der Zusammenhang ihrer Darstellungen mit der mykenischen Kunstsphäre und zum Theile mit der Kunst der geometrischen und der frühattischen Periode ist evident. Diese Spiraleinfassungen und Flechtbänder, diese Hakenzahnbänder,[3]) punktirten Schuppenmuster und Flächenfüllungen aus concentrischen, aneinandergelehnten Kreisabschnitten, diese lebhaft bewegten Thiere, namentlich die gewaltig mit gesenkten Hörnern vorstürmenden Stiere — all' das lässt sich aus der frühgriechischen Kunst mit Beispielen belegen. Es frägt sich nur, wie dieser Zusammenhang aufzufassen ist.

Virchow, welcher den orientalisirenden Charakter decorativer Einzelheiten der Kobanfunde früher auf phönikisch-kleinasiatischen Einfluss zurückführte, vertritt jetzt für die transkaukasischen Gürtelbleche eine andere Auffassung. Aus den phantastischen Mischformen, zu welchen verschiedene Thiere — Vögel, pflanzen- und fleischfressende Säugethiere — verwendet sind, während Löwen und Sphingen fehlen, schliesst er,[4]) dass trotz vorhandener Verwandtschaft keine unmittelbare Uebertragung assyrischer Muster vorliege, und vermuthet für beide Gruppen eine gemeinsame Quelle, wo die Art dieser Darstellungen zuerst aufgekommen sei. Seien die Sumerier und Akkadier aus Centralasien gekommen, so könnten auch die Armenier oder Meder, welche jene transkaukasischen Gürtelbleche gemacht haben, die Anfänge ihrer Kunst aus derselben centralasiatischen Quelle erhalten haben. In der Abhandlung über die culturgeschicht-

[1]) An der Tracht der Krieger des tirynthischen Vasenbildes gleicht der zwischen den Beinen hinabhängende lange Zipfel dem an gleicher Stelle erscheinenden Trachtbestandtheil der Schardanakrieger in ägyptischen Darstellungen; vgl. Helbig, Das homerische Epos², S. 324, Fig. 124. Die Schardana führen auch den Rundschild, wie die tirynthischen Krieger und Figuren auf den ältesten Vasen von Melos und Rhodos, statt der Lanze aber das Schwert; ihr Helm ist aber ein mykenischer Hörnerhelm mit Knauf.

[2]) Mon. ant. Acc. Linc. IV, Sp. 291 f., Fig. 147 (hier Taf. XVIII, Fig. 8); vgl. Sp. 290, Fig. 146.

[3]) Vgl. Schliemann, „Tiryns", Taf. VIc.

[4]) Corr.-Bl. für Anthr. XXI, S. 112—117.

liche Stellung des Kaukasus hat Virchow (S. 64f.) die Unabhängigkeit dieser Kunst von südländischen Vorbildern noch weiter betont. Indem er auf die bekannten Westwirkungen der assyrisch-babylonischen Bildnerei hinweist, sagt er: „Die mesopotamischen Typen herrschen auch in den entfernteren Ländern unter den Gestalten vor: Flügelgreife und Löwen bleiben die Prädilectionsthiere, aber auch Bäume und Scenen des häuslichen oder öffentlichen Lebens werden dargestellt. Nirgends aber sehen wir das Thierleben in einer gänzlich baumlosen Umgebung in einer solchen Fülle und Lebendigkeit dargestellt wie in unseren Bronzen; nirgends nimmt die Phantasie der Künstler so abenteuerliche Schöpfungen gerade von der Combination, die auf der armenischen Hochebene schulmässig durchgearbeitet ist, zum Gegenstande. Hier wurden weder Götter noch missgestaltete Dämonen, noch Cherubime dargestellt. Hier hat der Greif keine Flügel,[1]) und der Löwe tritt weder in seiner natürlichen Gestalt, noch als Flügelthier auf. Hier erscheint der eingeborene Jäger noch in primitiver Einfachheit inmitten einer Fülle von Wild, wie es gegenwärtig fast nur noch die Steppen von Ostafrika beherbergen. Aber gerade diese Thiertypen in ihren transkaukasischen Formen kehren auf den Gurten der assyrischen und babylonischen Geräthe nicht wieder, und man vermag sie auch in den Gefässen des westlichen Asien und Europas nicht zu erkennen."

Diese Auffassung Virchow's bekundet grosse Verwandtschaft mit derjenigen, welche seinerzeit Hochstetter von den figural gezeichneten und getriebenen Situlen und Gürtelblechen der mitteleuropäischen Hallstattstufe hegte. Beide Forscher gingen aus von einer äusserlichen Charakteristik der dargestellten Gegenstände, bemerkten gewisse Aehnlichkeiten mit südländischen Arbeiten, aber auch gewisse Abweichungen von denselben und schlossen daraus, dass nicht Subordination und Abhängigkeit, sondern Coordination und eine Art Parallelismus vorliege, dass also nicht eine Kunst die andere erzeugt, sondern, mutatis mutandis, beide aus einer gemeinsamen Quelle geflossen seien.

In der That sind die beiden Kunstzweige, mit deren einem sich einst Hochstetter beschäftigte, während jetzt Virchow den zweiten behandelt, in gewissem Sinne sehr ähnliche Erscheinungen. Beide sind nach unserer Meinung in stärkster Anlehnung an griechische Arbeiten entstanden, der ältere mit den kaukasischen Gürtelzeichnungen am Pontus unter dem Einflusse der mykeni-

[1]) Ungeflügelte vierfüssige Thiere (Löwen) mit Sperberkopf bildete die ägyptische Kunst (Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égypt., S. 363, 3, 3; S. 411, 2, 3). Die Löwin mit Sperberkopf s. Wilkinson, III[3], S. 312; Erman, Aegypter I, S. 329; Perrot-Chipiez, 1, S. 733, Fig. 494. Sie ist am Leibe gemustert. Perrot erinnert auch an ein Gemälde von Beni-Hassan, auf dem derlei Fabelthiere, vermengt mit wirklichen Thieren der ägyptischen Wüsten und Gebirge, vor dem Jäger fliehen (Maspero, Les peintures des tombeaux égyptiens et la mosaique de Palestrine, Gazette archéol. 1879, S. 82). „Solche Vorstellungen waren gewiss häufig auf echt ägyptischen oder von Phönikern nachgeahmten und in Vorderasien, wie im Mittelmeerbecken verbreiteten Objecten. Sie hatten jenen räthselhaften Charakter und jenes fremdartige Aussehen, welche diese Art von Figuren immer und überall zu Decorationszwecken beliebt machten. So konnten sie dazu beitragen, bei den Nachbarvölkern die Idee hervorzurufen, dass es irgendwo solche Wesen gebe, und jedenfalls haben sie mitgewirkt zur Schaffung von Typen, welche sich durch Vermittlung der Griechen bis auf unsere moderne Ornamentik vererbt haben."

sirenden Kunst Kleinasiens, der jüngere mit den venetischen Situlen und Gürtelblechen an der Adria unter dem Einflusse der griechischen Kunst, wie sie zur Zeit des korinthischen Vasenstils beschaffen war. In beiden Zweigen arbeiteten die barbarischen Bronzekünstler bis zu einem bestimmten Punkte selbstständig. Technik und Tektonik der Geräthe waren durch alte Uebung der Bronzeindustrie gegeben. Aber die Zierformen sind südländische, und die Hoffnung, dass sich irgendwo in Centralasien einst die gemeinsame Quelle der mesopotamischen und der medisch-armenischen Kunst finden werde, können wir nicht theilen.

Allerdings ist mit der Herleitung des Stils dieser Zeichenkunst noch nicht alles Interesse an derselben erschöpft. Es bleibt noch der Gehalt jener Zeichnungen zu berücksichtigen. Es ist klar, dass man sie nicht, wie Virchow zu thun geneigt ist, als einfache Daseinsbilder, als Scenen aus dem täglichen Leben der wildreichen Steppe auffassen darf. Sie tragen vielmehr den Stempel einer verwilderten Kunst, als den einer Kunst des reinen Wildstammes.

Wenn aber diese Zeichnungen nach Sinn und Gehalt auch nicht als freie Nachbildungen der Wirklichkeit aufgefasst werden können, so sind sie darum doch nicht sinn- und gehaltlos. Der Arbeiter, welcher einen solchen Thiergürtel schuf, und der Krieger, welcher seinen Leib damit umschloss, sie offenbaren mit dieser Geschmacksrichtung doch einen eigenthümlichen Geisteszustand.

Das Vorwiegen der Thiergestalten und das Zurücktreten der Menschenfigur bilden einen starken Contrast nicht nur zu den echt orientalischen und den ältesten griechischen Bildwerken, sondern auch zu den postdiluvialen Kunststufen im ganzen übrigen Europa, wo nirgends die menschliche so von der Thierfigur überwuchert oder ausgeschlossen erscheint wie hier. Wenn also auch die Kunst dieser Menschen keine originale ist, so steckt doch ihr Geist noch im Jägerstadium, das sich im Nordosten der alten Welt am längsten erhalten musste. Wir finden keine Darstellung der Frau, kaum solche männlicher Jäger; ja, das Verhältniss der Menschen- zu den Thierfiguren ist annähernd dasselbe wie in der Kunst der Renthierzeit.

2. Italien.

(Novilara, Bologna.)

Das Charakteristische an der Kunst der ersten Eisenzeit ist, dass sich Elemente des mykenischen und des geometrischen Stils, oft an denselben Werken, mindestens aber in derselben Zeitstufe und Oertlichkeit, also dicht nebeneinander nachweisen lassen. Dieses Nebeneinander zeigten uns die eben betrachteten pontischen Arbeiten; es findet sich wieder in einer Gruppe italischer Sculpturen, welche sich in mancher Hinsicht von den übrigen Erscheinungen des Kunstlebens der ersten Eisenzeit abhebt.

Es ist eine Gruppe von Arbeiten in Stein, welche sämmtlich dem lange von alterthümlichen Kunstformen zehrenden Osten der Halbinsel angehören. Es sind locale, barbarische Werke, die aber ganz undenkbar sind ohne den Einfluss griechischen oder phönikischen Seehandels in der Adria. Wir meinen

die Grabstelen von Novilara bei Pesaro und vom Fondo Arnoaldi bei Bologna, zwei kurze Reihen untereinander nahe verwandter, wenn auch mehrfach verschiedener Denkmäler, welchen sich das Relief aus Casa Malvasia in Bologna anschliesst. Der Schein hohen Alters, den diese Sculpturen erwecken, ist trügerisch; sie sind höchst alterthümlich, aber verhältnissmässig sehr jung; denn sie gehören alle zusammen in die Zeit um 600 v. Chr., wenn sie nicht zum Theil noch jünger sind. Eine sichere untere Grenze für die Zeitbestimmung der Bologneser Sculpturen bildet der Beginn der Certosaperiode oder das erste Auftreten der specifisch etruskischen Cultur in Oberitalien (gegen 500 v. Chr.).

Die Grabstelen von Novilara stammen aus dem Fondo Servici, welcher die jüngeren Gräber enthielt. Diese bargen, wie wir schon (oben S. 421 ff.) gesehen haben, plastische Beigaben gleichen Charakters wie die älteren, d. h. unmittelbar voretruskischen Arnoaldigräber Bolognas. Zugleich fanden wir in diesen Beigaben, wie in zahlreichen verwandten kleinen Rundbildern aus Bronze, Bernstein, Thon in Mittel- und Oberitalien, sichere Anzeichen eines durch Seehandel und Import von Osten her geweckten eigenen Kunstfleisses der italischen Bevölkerung. Wenn es aber noch strittig sein kann, wieviel von diesen kleinen Arbeiten auf dem Seewege ins Land gekommen oder hier selbst, aber vielleicht von fremden Händen, erzeugt worden ist, so entfällt diese Frage bei den monumentalen Arbeiten in Stein.

Zwei von den Grabstelen aus Novilara sind schon von Undset[1]) veröffentlicht worden; eine dritte und zwei Fragmente publicirte Brizio im Bericht über die Aufdeckung des Gräberfeldes,[2]) wo auch die beiden anderen wieder abgebildet sind und die Literatur verzeichnet ist. Das hervorragendste Stück ist der bei Undset l. c., Fig. 1—3 (Brizio, Sp. 95—98, Fig. 3, 3a) abgebildete Stein. Es ist eine circa 11 Cm. dicke, weiche Sandsteinplatte von 90 Cm. Höhe und 1·46 M. oberer Breite, nach unten verjüngt und hier abgebrochen. Wir finden da eine Combination von Ornament und figürlicher Darstellung an demselben Denkmal, aber nicht auf einer Fläche, da die Figuren vorne, das Ornament rückwärts und seitwärts an der Platte in vertiefter linearer Zeichnung angebracht sind.

Die figürlichen Zeichnungen der Vorderseite (s. Fig. 191) beschreibt Undset, von dem grossen Segelschiff oberhalb der Mitte ausgehend, mit folgenden Worten: „Der Kiel läuft vorne wie ein Stachel aus; der Vordersteven ist hoch emporragend, nach vorne gebeugt wie ein Vogelhals und endet scheinbar als ein Kopf mit Hörnern; der Hintersteven ist nicht mehr deutlich; das Steuerruder ist aber hier bestimmt wahrnehmbar. Mitten im Schiff steht der Mast mit einem grossen viereckigen, quadratisch eingetheilten Segel; Taue laufen vom obersten Rande des Segels nach beiden Steven. Im Schiffe sehen wir 15 Mann, alle in derselben Stellung, wie sitzend, mit vorgestreckten Armen

[1]) Zeitschr. für Ethnol. XV, 1883, S. 209, Taf. V.

[2]) Mon. ant. Acc. Linc. V, Sp. 171 f., Fig. 25 (unteres Fragment mit mehrreihigem Spiralgeschlinge und Fischgrätenornament, in den Ecken Radfiguren); Sp. 177 f., Fig. 28 (oberes viertelkreisförmiges Fragment mit Zickzack- und Spiraleinfassung, einer grossen Radfigur und zwei Halbzeilen einer Inschrift); Sp. 179—182, Fig. 29 f. (ganzer Grabstein).

rudernd dargestellt; nur in der Mitte deuten schräge Striche vier Ruder an. In der Mitte am Mast hat man wahrscheinlich auch eine stehende Figur zu erkennen, die mit dem Segel beschäftigt ist. Unter dem Schiff sind fünf Fische gezeichnet. Unterhalb des grossen Schiffes sehen wir zwei kleinere Schiffe, offenbar im Kampf; sie liegen gegeneinander an, so dass die Vordersteven sich kreuzen. Die Form ist im Ganzen wie die des grossen Schiffes, nur dass diese kleineren ohne Mast und Segel sind. Das Steuerruder ist nur bei dem linken angegeben . . . an beiden Schiffen scheinen vier schräge Striche an der Schiffsseite Ruder anzudeuten, wie an dem grossen Schiffe oben. In diesen Schiffen stehen kämpfende Personen: in dem links drei (und hinter diesen vielleicht noch am Ruder eine sitzende Figur), in dem grösseren Schiffe rechts



Fig. 191. Grabstein von Novilara bei Pesaro, $^1/_{12}$ nat. Gr.

fünf Personen; alle schwingen Schwerter; ob die runde Form, die den Körpern gegeben, dadurch zu erklären ist, dass die Männer schildtragend aufzufassen sind, scheint nicht ganz klar. Links sind unter diesen Schiffen sechs Fische. Rechts sieht man vier schreitende menschliche Figuren, die etwas tragen; diese sind umgekehrt gezeichnet, so dass sie die Füsse gegen den Schiffskiel wenden; ihre Köpfe fehlen, indem der Stein gerade hier abgebrochen ist."

„Oberhalb, vorne und hinten vom grossen Schiff sind mehrere zum Theil unklare Darstellungen. Rechts oben stehen zwei Menschenpaare: die einen wenden sich gegeneinander, die anderen folgen einander nach; in beiden Paaren sind die zwei Figuren durch eine Linie verbunden. Links vom grossen Schiff sehen wir drei Menschen, die mit etwas beschäftigt sind, was als eine grosse viereckige Fläche, innen mit parallelen Zickzacklinien angefüllt, gezeichnet ist;

das soll vielleicht ein Netz darstellen und somit eine Fischereiscene. Weiter oben eine räthselhafte Figur: von einem Mittelstück, das oben in drei kleine Zungen ausläuft, gehen unten zwei lange gebogene Arme aus. Zu oberst erkennt man ein Thier, auf dem Rücken liegend, zwei Menschen stehen oberhalb; links davon sind zwei kleine Thiere, das eine mit einem langen Schwanz; vielleicht Jagdscenen? — Alles ist nur in Umrisszeichnung dargestellt und, wie man sieht, ganz roh. Die Verwitterung des Sandsteins hat viele Linien verundeutlicht, so dass mehrere Einzelheiten nicht mehr klar zu erkennen sind."

„Die ganze Rückseite ist mit Spiralornamenten gefüllt, in eigenthümlicher Verschlingung, so dass in jedem Spiralknoten Linien aus zwei Spiralen zusammenlaufen und davor wieder in zwei andere Spiralen übergehen; echte, wirklich aufgerollte Spiralen kommen eigentlich nur an beiden Enden der obersten Reihe vor; die anderen sind nur spiralartig ineinander gehakte Doppellinien, je zwei und zwei. Diese Seite des Steines hat von der Verwitterung sehr gelitten, namentlich an den Rändern; nur am obersten Rande ist ein grätenförmiges Ornament sichtbar, das gewiss diese ganze Seitenfläche einrahmte. An den Schmalseiten laufen ähnliche Ornamente: zwei Reihen spiralartiger Doppellinien, durch eine in der Mitte hervortretende Kante getrennt."

Die zweite von Undset l. c., Fig. 4[1]) mitgetheilte Grabstele ist etwas kleiner, 10 Cm. dick, 75 Cm. hoch, oben 96, unten 82 Cm. breit, aus gleichem Material und von der gleichen Form wie die erstere, unten ebenfalls abgebrochen oder wahrscheinlich vielmehr blos durch Abwitterung verkürzt, so dass nicht viel fehlen dürfte. Hier sind nur eine Hauptfläche und die beiden Schmalseiten mit Spiralreihen decorirt, Figürliches fehlt. „In der Mitte ist ein viereckiger Raum mit drei schrägen Spirallinien ausgefüllt, durch Reihen von kleinen schrägen Strichen getrennt; die zwei leeren Eckräume sind mit Spiralschlingen ausgefüllt, die ganz an die Form der sogenannten brillenförmigen Bronzespiralschlingen unserer prähistorischen Funde erinnern. Ausserhalb dieser Mittelpartie laufen parallel mit den Kanten zwei Spiralreihen. Alle diese drei Abtheilungen der Fläche sind durch dasselbe grätenförmige Strichornament eingerahmt, was wir auch an der Rückseite der ersten Stele bemerkt haben. Die Schmalseiten sind mit einer einfachen Spiralreihe decorirt. Die Rückseite dieses Steines ist ganz ohne Decoration."

Die jetzt von Brizio[2]) publicirte dritte Grabstele von Novilara (64 Cm. hoch, oben 45, unten 41 Cm. breit) zeigt auf der Vorderseite eine Inschrift in zwölf Zeilen;[3]) darüber drei Zeichen: in der Mitte ein grosses Rad, links ein vertical schraffirtes Dreieck, rechts ein Kreuz; umher läuft eine vor der Ausführung der Inschrift eingegrabene Spiralreihe, an der Basis ersetzt durch ein

[1]) Brizio, l. c., Sp. 91—94, Fig. 2, 2a.

[2]) Mont. ant. Acc. Linc. V, 1895, Sp. 179—182, Fig. 29, 30.

[3]) Diese Inschrift, sowie ein epigraphisches Fragment desselben Fundortes behandelte E. Lattes (Di due nuove iscrizioni preromane trovate presso Pesaro), der in beiden Verwandtschaft mit etruskischer Sprache und Schrift zu finden glaubte. Diesem Schlusse wird jedoch von anderer Seite mit Entschiedenheit widersprochen und die ethnische Zugehörigkeit dieser Inschriften als noch völlig unaufgeklärt betrachtet.

Fischgrätenmuster, dann aussen an drei Seiten eine Zickzacklinie. Auf der Rückseite des Steines (Fig. 192) befinden sich zwei Zonen figürlicher Darstellungen: eine Gruppe speerbewaffneter, vielleicht im Kampfe begriffener Männer, unter welchen hingestreckte Todte und eine Schlange zu sehen sind, ferner eine heraldisch componirte Gruppe von zwei Männern mit Speeren, welche sich nach rechts und links gegen je ein anspringendes wildes Thier, wie es scheint Bären, wenden. Dieses Schema ist orientalisch und kommt, wenn auch nicht eben häufig, in orientalischen Arbeiten an Stelle der bekannten Gruppe eines Mannes zwischen zwei Raubthieren vor; es ist auch auf Inselsteinen überliefert.

Undset, dem die Gräber von Novilara noch unbekannt waren, hat die Stelen dieses Fundortes für viel älter gehalten, als sie wirklich sind (vgl. oben S. 425). Er meint, es handle sich hier um „Verhältnisse, die mindestens etwa ein Jahrtausend vor Christo fallen“. Er erkannte die Aehnlichkeit der figürlichen Zeichnungen auf dem grossen Steine mit den Darstellungen der skandinavischen Felsenbilder, sah aber zugleich, dass beide Grabstelen in nächster Beziehung stünden zur Gruppe der mykenischen Alterthümer. Die Uebereinstimmung mit Mykene besteht im Gebrauch der sculpirten Grabstele überhaupt und in der Verzierung derselben mit mehrreihigen Spiralbändern. Dadurch stehen diese Denkmäler hoch über den rohen schwedischen Felsenzeichnungen; anderseits stehen sie aber auch wieder unter den mykenischen Grabstelen, bei welchen Bild und Ornament auf derselben Fläche erscheinen.



Fig. 192. Grabstein von Novilara bei Pesaro, 1/8 nat. Gr.

Die gegenständliche und stilistische Aehnlichkeit der Figurenseite des grossen Steines mit den nordischen „Hälleristningern“ ist sehr auffallend. Hier wie dort finden sich Schiffskämpfe hochgeschnäbelter Fahrzeuge, daneben Menschen- und Thierfiguren in unklaren pictographischen Gruppen in den freien Raum hineingezeichnet. Die waffenschwingenden Männer auf dem unteren Schiffspaar des Steines von Novilara haben nur je einen Arm, weil sie nur einen brauchen, ganz wie die Bewaffneten auf einem Schiffe von Bohuslän.[1]) Sie halten die Waffen (Schwerter) zum Angriff ebenso schräg empor wie der Anführer mit dem gehörnten Helm auf jenem Felsenschiff. Ihr unförmlicher Körper gleicht dem der Bemannung eines Felsenschiffes von Backa, Bohuslän.[2]) Die umgekehrten Männchen unter dem einen Schiff bedeuten vielleicht Todte. Undset irrt sehr, wenn er die Grabstelen von Novilara für Werke eingedrun-

[1]) Montelius, Les temps préhist., S. 106, Fig. 145.

[2]) L. c., S. 106, Fig. 146 u. S. 112, Fig. 154.

gener Orientalen hält. Zur Zeit dieser Denkmäler kamen nach seiner Meinung (l. c., S. 215) dreiste Seefahrer tief ins adriatische Meer; „an der Küste bei Pesaro haben sie uns reich decorirte Grabstelen hinterlassen mit Spiralschlingen im mykenischen Stil, mit Figuren, die ihre Schiffe darstellen, Scenen von Kampf und vielleicht aus ihrem Leben an dem fremden Ufer, von Fischerei und Jagd“. P. Orsi[1]) sieht in der grossen Grabstele ein Zeugniss der Schiffskämpfe, welche die Picenter von Novilara mit fremden, zur See an diese Küsten vorgedrungenen Völkerschaften ausgefochten haben. Er denkt dabei an die Phöniker und Griechen, mit welchen die Eingebornen in einem hie und da durch Feindseligkeiten unterbrochenen friedlichen Handelsverkehr gestanden hätten. Vielleicht ist aber eher an räuberische Ueberfälle der Bewohner des illyrischen Gegengestades zu denken, zu welchen ein dauernd feindseliges Verhältniss angenommen werden darf. Die Darstellung von Schiffskämpfen auf Grabstelen entwickelt sich anthropologisch beurtheilt aus der Darstellung des Todtenschiffes, das auf dem Grabsteine seinen natürlichen Platz hat und bei Seefahrern, wohl mit Erinnerung daran, dass es ursprünglich das eigene Schiff des Bestatteten vorstellt, leicht Veranlassung geben kann, rühmliche Thaten des Letzteren auf dem Denkmale festzuhalten. So sind auch die Schiffskämpfe auf den Dipylonvasen zu beurtheilen.

Die Schiffsdarstellungen auf Dipylonvasen sind nicht die einzigen östlichen Analogien zur grossen Stele von Novilara. Auf ägyptischen Thongefässen von Abydos und anderen Orten[2]) sind in rother Malerei auf röthlichgelbem Grunde sehr häufig Schiffe dargestellt, neben und über welchen Menschen- und Thierfiguren gezeichnet sind. Einige Details der Stele: Schiffssporen, Segel, Fische, lassen sich von assyrischen Reliefs, welche wahrscheinlich phönikische Schiffe darstellen, belegen.[3]) Von Griechen oder Phönikern importirte getriebene Metallarbeiten mögen die Vorbilder gewesen sein, nach welchen die Picenter um Pesaro ihre Grabstelen schmückten. Ihr Barbarenthum trägt die Schuld, dass sie dabei in den Stil und Charakter der nordischen Felsenzeichnungen verfielen. Immerhin ist es eine beachtenswerthe Thatsache, dass diese Barbaren zu einer Zeit, als die Griechen noch kaum wieder in den Besitz sculpirter Grabstelen gekommen waren, solche Denkmäler anfertigten.[4]) Das ist originell und erinnert an eine Reihe früher betrachteter Monumente der europäischen Bronzezeit. Wirft man einen Blick auf die Länder, in welchen die oben (S. 367—382) beschriebenen monumentalen Steinsculpturen geschaffen

[1]) Centralbl. für Anthr. I, 1896, S. 101.

[2]) Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte, Taf. X, vgl. oben S. 383.

[3]) Perrot-Chipiez, III, S. 34, Fig. 8, 9.

[4]) Ein Zeugniss primitiver Rundplastik aus derselben Gegend gibt uns der Kopf einer grossen Kalksteinstatue von der Küste bei Numana (jetzt Mus. Ancona, Mon. ant. Acc. Linc. V, 1895, S. 217f., Fig. 48f.). Der Kopf ist völlig haar- und bartlos und mit einem hemisphärischen Helm bedeckt, dessen Bord ein Mäander ziert, während das Sturmband mit Pünktchen decorirt ist. Entsprechend dieser peinlichen Ausführung geometrischer Nebendinge ist das Gesicht roh schematisch, die Augen zwei nahe beisammen stehende Doppelkreise, der Mund ein schmaler Spalt. Das Ganze ist etwa so, wie wir die Ausführung eines Menschenkopfes in Gestalt einer emaillirten Glasperle erwarten dürften.

worden sind, so findet man, dass sie trotz ihrer Lage in den verschiedensten Theilen Europas doch Eines gemeinsam haben: die Beziehung zum Meere und speciell zu solchen Meerestheilen an der Peripherie Europas, die im ältesten Handel zwischen Norden und Süden eine Rolle gespielt haben. Diese Meere sind die Adria, der Aermelcanal und die Ostsee. Zählen wir der mykenischen Grabstelen wegen noch das ägäische Meer hinzu, so haben wir einen Halbkreis von Meeresräumen, der von Osten nach Westen und dann wieder nach Osten verlaufend den Continent umzieht. Hier nun, an diesen Küsten oder auch weiter landeinwärts, aber stets mit Ausschluss des tieferen Binnenlandes, des continentalen Kernes, besonders des Donaugebietes, finden sich in denselben Ländern, wenn auch nicht immer in denselben Gegenden einerseits kyklopische oder megalithische Bauwerke, andererseits monumentale Steinsculpturen. Die Verbreitungsbezirke der ersteren bilden einen viel dichteren Kreis als die der Steinbildwerke, und es liegt wenigstens nahe, auch in jenen die Zeugnisse einstiger Seehandelsverbindungen zu erblicken, welche den Südosten mit den anderen Theilen des Continents verknüpften.



Fig. 193.
Grabstele aus dem Fondo Arnoaldi bei Bologna, 1/10 nat. Gr.

Die zweite Abtheilung der Gruppe ostitalischer Flachsculpturen, zu welchen die Grabstelen von Novilara gehören, bilden die sculpirten voretruskischen Grabstelen des Fondo Arnoaldi.[1]) Sie sind anders geformt als die Steindenkmäler von Novilara. Es sind 0·77—1 M. hohe, circa 40 Cm. breite Platten mit einer Scheibe als Krönung, die an einen Menschenkopf erinnert und wohl auch einen solchen vorstellen soll. In dieser Scheibe erscheint einmal (l. c., Fig. a) eine Rosette, wohl in derselben Bedeutung, die bei Novilara das Rad an der entsprechenden Stelle gehabt hat. Auf einer zweiten Stele (l. c., Fig. c, hier Fig. 193) ist die Scheibe getheilt: oben stehen zwei Rosetten, wie Augen eines Gesichtes, darunter folgt ein Querstrich und weiter an Stelle des Mundes eine Thierfigur. Eine fernere Rosette bezeichnet die Mitte des Leibes (den Nabel); den Raum darüber füllen in der Mitte zwei hängende Doppelvoluten und je zwei von rechts und links gegen die Mitte gekehrte Thierfiguren. Das Bruchstück eines dritten Denkmals (l. c., Fig. b) zeigt unter zwei Rosetten, die vielleicht an Stelle der Brüste auf dem Körper der Stele angebracht waren, eine Composition, welche an die Figuren des zuletzt publicirten Grabsteines von Novilara (Fig. 192) gemahnt: ein Mann mit langem Speer, wie es scheint, in langem, eng anliegendem Gewande und mit spitzer Kopfbedeckung, steht nach vorne gewendet zwischen zwei kleinen Thierfiguren. Die Zeichnung an den bei

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I. Text Sp. 365f., Fig. a—c (Ueber die Gräberstufe vgl. oben S. 413).

Bologna gefundenen Arbeiten ist ebenso roh und unsicher wie an den Werken aus Novilara.

Die Rosette an Stelle des Gesichtes auf dem Steine a erinnert an eine stelenförmige weibliche Thonfigur aus der Bronzezeit Cyperns (Ohnefalsch-Richter, „Kypros“ etc., Taf. LXXXVI, Fig. 2), wo ebenfalls eine von Strahlen umgebene runde Figur an Stelle des Antlitzes erscheint.

Sowohl auf einer Grabstele von Novilara, wie auf solchen von Bologna findet sich das Motiv der gegeneinander gekehrten Thierfiguren. Dazwischen erscheinen in Novilara zwei Männer, in Bologna einmal ein Mann, ein andermal die hängende Doppelvolute. Diesen Arbeiten schliesst sich, wie schon Undset (l. c., S. 214) gesehen, die Sculptur von Casa Malvasia in Bologna an, eine Steinplatte von 120 Cm. Höhe und 72 Cm. Breite, welche auf beiden Seiten eine identische Reliefdarstellung trägt.[1]) Zwei Thiere, Kälber oder Ziegen, stehen einander kerzengerade aufgerichtet gegenüber, jedoch mit rückwärts (nach aussen) gewendeten Köpfen. Sie stützen die Vorderfüsse auf einen doppelvolutenförmigen Absatz der zwischen ihnen stehenden Säule, welche über ihren Köpfen in eine Palmette auszugehen scheint.[2]) Das untere Ende ist abgebrochen. „Indem der Rücken der Thiere und die krönende Palmette zugleich die Contouren der Platte ausmachen,“ sagt Undset, „bildet das Ganze mehr eine Vollbildgruppe als ein doppelseitiges Relief.“ Gozzadini beschrieb diesen Stein als eine Grabstele; Brizio erinnerte zuerst an die Aehnlichkeit des Schemas mit dem der Figuren am mykenischen Löwenthor, und so kam man auf den Gedanken, dass auch die Stele Malvasia in ähnlicher Weise über einem Thürsturz als Füllung der dreieckigen Entlastungsöffnung angebracht gewesen sei.[3]) Man übersah, dass die Sculptur nicht dreieckig begrenzt, sondern oben und unten nahezu gleich breit sei, und dass sie, wie oben bemerkt, als Rundbild gedacht war. Nach aller Wahrscheinlichkeit rührt also dieses Doppelrelief nicht von einem Stadtthor, sondern von einem Grabe her. In letzterem Falle ist die Verwendung des Motives ähnlich wie auf phrygischen Felsengräbern.[4]) Reinach erinnert, dass die Pilasterkrönung eines der von Ramsay mitgetheilten phrygischen Gräber[5]) ein nahezu identisches Motiv zeigt wie das Säulencapitäl der Malvasiastele. Er bemerkt auch, dass sich dieses Motiv an einer Säule im Palast des Sargon zu Khorsabad[6]) wiederfindet, will aber darauf kein Gewicht

[1]) Montelius, l. c., Taf. LXXXVII, Fig. 22.

[2]) Dieselbe Form des „heiligen Pfahles“ findet sich auf geschnittenen Steinen des Orients. Vgl. Ohnefalsch-Richter, „Kypros“ etc., Taf. LXXIX, Fig. 22 (nach Lajard, Mithra LIV, 3: ein Dämon mit vier Flügeln, neben dem zwei Böcke emporspringen, rechts und links je ein heiliger Pfahl mit zwei Voluten in halber Höhe und palmettenartiger Krönung). Die senkrecht zu beiden Seiten eines Pfahles emporgerichteten Thiere kehren auf kyprischen und anderen orientalischen Bildwerken unendlich häufig wieder.

[3]) Montelius, l. c., Text Sp. 411, Fig. h und Bertrand-Reinach, Les Celtes dans les vallées du Pô etc., S. 165 geben eine Skizze dieser Verwendung des Steines. Man erkennt daraus nur die Unrichtigkeit jener Annahme.

[4]) Perrot-Chipiez, V, S. 157, Fig. 110.

[5]) L. c., S. 142, Fig. 98.

[6]) L. c., Taf. II, Fig. 110.

legen, weil dieser Palast erst gegen 715 v. Chr. erbaut worden sei. Um diese Zeit, meint er, war das „Stadtthor von Bologna“ schon alt.[1]) Wir haben gesehen, dass diese hohe Datirung der Bologneser Sculpturen ein Irrthum ist; auch hier sind die orientalischen Bildwerke die älteren.

Die mykenisirende Decoration der Stelen von Novilara geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf importirte ostmittelländische Arbeiten zurück, von deren Art und Wesen die oben (S. 527) erwähnten grossen rhodischen Pithoi eine ungefähre Vorstellung gewähren können. Die eingepressten, wahrscheinlich Metallarbeit nachahmenden Reliefs jener kolossalen Thonkrüge zeigen sowohl fortlaufende einfache und mehrfache Spiralreihen, wie sie auf jenen italischen Grabstelen vorkommen, als auch hängende Doppelvoluten (jedoch in horizontalen Reihen liegend zusammengefügt,[2]) welche auf einer Grabstele von Novilara und einer von Bologna (Arnoaldi) wiederkehren; endlich figürliche Compositionen, die allerdings nicht wappenartige Schemata, sondern Reihen gleichartiger Elemente bilden. Die wappenartig componirten Gruppen der barbarischen Grabstelen und der Schiffskampf, sowie die übrigen freien Gruppen des grössten Steines von Novilara, deuten auf Vorbilder, welche den rhodischen Pithoi ferner stehen und mit einigem Grund im Kreise griechischer oder orientalischer Metallarbeit gesucht werden dürfen.

III. Die griechisch-„orientalisirende“ Zeichnung.

Das auffälligste Merkmal der Zeichnung in der Bronze- und ersten Eisenzeit Mittel- und Nordeuropas ist ihr vorwiegend rein ornamentaler und bildloser Charakter. Dieser wird an Bronzen und Thongefässen durch viele Jahrhunderte hindurch consequent festgehalten. Das geometrische und das dem geometrischen verwandte Spiralornament sind die beiden Hauptquellen dieser Decoration. Was sich in der ersten Hälfte des letzten Jahrtausends vor Christo an figürlicher Zeichnung findet, wächst entweder aus jenen beiden Gattungen ornamentaler Decoration heraus, wie im Süden die geometrischen Menschen- und Thierfiguren, im Norden das spiralige Schlangenornament, oder es ist überhaupt nicht decorativ, sondern bilderschriftlich wie die Stein- und Felsenzeichnungen.

Stilisirte bildliche Darstellungen von Menschen, Thieren und Pflanzen, sowie das stilisirte Pflanzenornament sind in Europa nicht durch die Einwirkung der mykenischen Kunst, sondern erst unter dem Einflusse der orientalischen und namentlich der jüngeren orientalisirend-griechischen Kunst in etwas grösserem Umfange herrschend geworden. Zunächst in Italien, wo die ältesten Wandgemälde etruskischer Kammergräber das erste Beispiel monumentaler Zeichnung bilden. Obwohl der Einfluss Griechenlands hier zweifellos in

[1]) Bertrand-Reinach finden l. c., S. 167, „La stèle Malvasia, . . ., peut être à peu près contemporaine de la porte des Lions“.

[2]) Wie die aufgelegten Drahtdoppelspiralen eines goldenen Armbandes aus Troja, Schliemann, „Ilios“ Nr. 873 (Perrot-Chipiez, VI, S. 959, Fig. 520). Vgl. auch die verticalen Doppelspiralreihen des Nadelkopfes „Ilios“ Nr. 834, Perrot-Chipiez, VI, S. 959, Fig. 521, 2.

erster Reihe steht, kann man die von (östlichen, jonischen) Griechen nach Italien verpflanzte figurale Kunst nicht anders als „orientalisirend“ nennen. Ortsansässige oder vom Auslande her berufene Künstler bemalten die Innenwände der Grüfte und meisselten die Flachreliefs der Grabstelen. Der Handel verbreitete Arbeiten in Edelmetall — Goldfibeln, Silberschalen u. s. w. — dann keramische Producte, wie die gepressten Buccherogefässe und die bemalten „korinthischen“ Vasen. Die prächtigsten, orientalisch verzierten Goldfibeln zeigen typisch-italische Formen (mit „Fussscheibe“) und sind also wohl in Italien selbst oder speciell für Italien gearbeitet. Beispiele dieser Schmuckstücke s. bei Montelius, Civ. prim. I, A, Taf. II, Fig. 17 u. Taf. III. Das erstgenannte Stück stammt aus Vulci und ist geometrisch decorirt; aber auf der Fussscheibe sind bildliche Darstellungen gravirt: Löwen, Vögel und gerüstete Männer in heraldischer Gegenüberstellung. Das zweite Stück hat gleiche Form und stammt aus Cervetri (Grab Regulini-Galassi). Es zeigt im Mittelfelde der Fussscheibe fünf Löwen, umher Palmettenbänder, auf dem Bügel Reihen plastischer Wasservögel und getriebener Flügellöwen. Dieses Prachtstück ist 27 Cm. lang. Solche Arbeiten werden in Italien gewöhnlich auf phönikischen Einfluss zurückgeführt, obwohl auch griechische, etruskische oder andere Hände an der Herstellung derselben betheiligt gewesen sein können. Montelius setzt sie schon in seine „erste etruskische Periode“ (900—800 v. Chr.), Böhlau[1]) meint, dass sie spätestens dem ausgehenden VII. Jahrhundert angehören können. Er findet in dieser Gruppe von Goldarbeiten, wozu auch Brustplatten, Armbänder u. dgl. gehören, eine eigenthümliche Mischung geometrischer Motive rein griechischer Form — Mäander, Hakenkreuze, Dreiecke — mit Palmetten, Löwen, Flügelwesen und meint, dass diese Mischung nicht auf etruskische Handwerker zurückgehen könne, dass sie wahrscheinlich in Kleinasien bei den östlichen Griechen entstanden sei.

Die Hauptfundstätten solcher Arbeiten sind gewisse Gräber Etruriens und Latiums mit besonders reichem exotischem Inhalt.[2]) Nicht wenige von diesen fürstlichen Grüften sind schon in alter Zeit ausgeplündert worden, besonders in Corneto, andere fanden sich intact in Cervetri, Vulci, Palestrina, Vetulonia. Hier seien nur einige bildkünstlerische Arbeiten aus den bedeutendsten Fundstellen angeführt.

Das Grab Regulini-Galassi in Cervetri enthielt mehrere Grabkammern. In einer derselben stand ein bronzenes Paradebett für den Leichnam, hergestellt aus gekreuzten Metallstäben. Das Kopfkissen bildete ein kleines Tabouret; die Seitentheile sind geschmückt mit Palmetten und Löwen aus getriebenem Bronzeblech. Umher waren unter Anderem aufgestellt: zwei Bronzekessel mit je fünf nach aussen schauenden Greifenköpfen auf hohen eisernen Dreifüssen; ein Bronzebecken (Räucherbecken) als vierrädriger Wagen mit Lotosblumen am Rande und zwei Gruppen heraldisch gepaarter Löwen auf der Platte; Rundschilde aus Bronze mit Rosetten in der Mitte und concentrischen Zonen

[1]) Zur Ornamentik der Villanovaperiode, S. 12.

[2]) Vgl. oben S. 407.

voll reicher geometrischer und orientalisirender Verzierungen (Schuppen, Flechtbänder, Lotosblumen, Thiere. Aehnliche Schilde erscheinen auf Basreliefs von Khorsabad); ein Bronzegefässuntersatz mit tiefem Kelch, zwei hohlen kugelförmigen Knäufen und konischem Fuss, geziert mit elf getriebenen Zonen, worauf Löwen, Stiere, Chimären, Flügelwesen, Palmettenbänder. Die zweite Kammer neben der ersteren enthielt ein noch reicheres, wahrscheinlich weibliches Grab. Hier fanden sich ausser einem Bronzekessel und einem Räucherbecken, wie in der ersten Kammer, namentlich Silbergefässe und Goldschmuck. Aus Silber waren eine tiefe und mehrere flache Schalen mit vergoldeten getriebenen und nachgravirten Figuren in concentrischen inneren und äusseren Zonen, darstellend Wagen und Krieger, einen Zug von Adoranten vor sitzenden Gottheiten, ruhende Löwen, eine Löwenjagd, Bäume, eine ihr Kalb säugende Kuh u. A. Aus Gold bestand ein ganzer Haufen von Schmucksachen: circa 20 Fibeln mit filigranverziertem Bügel, eine grosse Fussscheibenfibel mit zwei Querstäben, darauf gravirte Löwen und plastische Vogelreihen, eine Brustschmuckplatte mit halbelliptischem Mittelfeld und zahlreichen Randzonen, Alles gefüllt mit getriebenen Figuren, phantastischen Thieren, geflügelten Gottheiten, Löwen, Panthern, Steinböcken etc. in ausgezeichneter Arbeit von wunderbarer Feinheit.

Das Grab „Grotta d'Iside“ in Vulci (Polledrara) enthielt: ein vierrädriges ladenförmiges Bronzegeräth mit vier Pferdeköpfen; eine weibliche Bronzebüste auf hemisphärischem Sockel mit zwei Zonen von Löwen, Sphingen, Wagen etc.; eine Goldbinde im Stile des Brustschmuckes aus dem Grabe Regulini-Galassi; kleine Vasen in Gestalt sitzender, die Hände auf die Kniee legender Frauen (ein ägyptisches Motiv); mehrere Alabasterfläschchen mit ägyptisch coiffirten Frauenköpfen; fünf emaillirte Glasfläschchen mit Hieroglyphen; sechs Straussen-eier, die mit Metall montirt waren und als Gefässe dienten, darauf gravirt, bemalt und zum Theil vergoldet, Zeichnungen von Palmetten, wilden oder phantastischen Thieren, Kriegern, Wagen.

Unter den aus verschiedenen Gräbern, namentlich bei San Rocco stammenden Funden von Palestrina ist besonders die mit durchbrochenen und ciselirten Silberplatten beschlagene Cista Castellani zu nennen. Ihr Figurenschmuck besteht aus Sphingen, Löwen, Hirschen, geflügelten Gottheiten, Palmetten, Lotosblumen. Das Grab Bernardini in Palestrina enthielt mehrere Elfenbeinfiguren mit Federkronen, wahrscheinlich Darstellungen des Gottes Bes, Kessel mit Greifenprotomen und Figurenzonen, ein Dreifussbecken mit plastischen Menschen- und Thierfiguren, dann einige Silberschalen mit vergoldetem Figurenschmuck von der Art der Schalen des Grabes Regulini-Galassi, d. h. in dem ägyptisch-assyrischen Mischstil der Phöniker oder der kyprischen Griechen: Kriegs- und Jagdscenen, Reihen wilder oder phantastischer Thiere, mythologische Conceptionen. Eine der Schalen trägt überdies eine phönikische Inschrift.

In Vetulonia bestand der Inhalt der tomba del duce aus mehreren grossen Beigabengruppen. In einer derselben fand sich ein vergoldeter Skyphos mit drei figürlichen Zonen ägyptischen Stils. In einer anderen eine bronzene Votivbarke (Todtenschiff) mit einem Hirschkopf am Bug, einem Paar gejochter

Rinder mit Tragring als Mittelstück und Reihen von Hausthieren, Hunden, Schweinen, Schafen am Rande (da Aehnliches in Sardinien häufig vorkommt, wahrscheinlich von dorther stammend). Zur selben Gruppe gehört ein oblonges Kästchen mit giebeldachförmigem Deckel und vier Füssen, das Ossuarium des Grabes, bekleidet mit getriebenem Silberblech, worauf in Zonen Palmetten, Lotosblumen, Stiere, Sphingen, mit Löwen kämpfende Männer, im Giebelfeld aber zwei gegeneinander gekehrte entenartige Vögel erscheinen. Diese wappenartige Verzierung am „Hause des Todten" erinnert an die gekuppelten Vogelprotomen auf dem First der viel älteren Hausurnen. Eine Fussschale mit hohem Henkel und etruskischer Inschrift zeigt im Inneren drei geflügelte Panther oder Löwen, die ein Rad halten. Ausserdem enthielt dieses Grab viele local gefertigte Thongefässe aus „impasto Italico", dem rohen Material der älteren Keramik, und echte Buccherovasen, die nicht am Orte selbst gemacht, sondern aus den südlichen Küstenstädten, wo diese Technik schon vor 600 v. Chr. entstand, importirt sind.

Jünger als diese Fürstengräber sind nach Montelius die ältesten mit Wandmalereien geschmückten „Camere" Etruriens, so die Grotta Campana in Veji mit jonisirenden Gemälden. Dem Import kostbarer fremder Prunkstücke wäre also die Berufung fremder Künstler zu monumentalen Arbeiten gefolgt, ein durchaus verständlicher Vorgang. Stilverwandt mit jenen monumentalen Arbeiten, aber nicht als Vorbilder derselben anzusehen sind die gleichzeitig durch den Handel (aber nicht bis nach Oberitalien) verbreiteten Buccherovasen und die bemalten korinthischen und attischen Gefässe. Es finden sich auch Nachahmungen dieser griechischen Vasen; ja selbst Bucherogefässe wurden in alter Technik imitirt, ein Beweis, dass verhältnissmässig wenige Fabriksstätten den Bedarf deckten. Die in Italien gefundenen „korinthischen Vasen" nennt man mit Gsell[1]) besser italo-korinthisch, obwohl noch fraglich ist, wo sie fabricirt wurden. Es sind Drehscheibengefässe aus feinem gelbem, zuweilen leicht grünlichem Thon, der in Braun oder Schwarz mit Ornamenten und Figuren bemalt ist. Die Innenzeichnung ist häufig eingeritzt; gewisse Details sind mit weisser (gelbweisser), rosiger oder violetter Deckfarbe aufgetragen. Sie zerfallen in zwei Classen: eine ältere mit blossen Ornamenten oder auch mit laufenden Vierfüsslern (Hunden, die Vorbilder stellten vielleicht Jagdscenen dar), und eine jüngere mit Thierfiguren orientalischen Stils. Letztere gelten als die echten „korinthischen" Vasen, obwohl keineswegs sicher ist, dass die Herstellung solcher Gefässe in Korinth begonnen habe. Helbig hält die ältere Classe für chalkidisch; Gsell nimmt für beide Classen wegen der Aehnlichkeit des Thones, der Formen und zum Theil auch der Ornamente eine einzige Fabriksstätte an. Er unterscheidet in den älteren Gräbern Etruriens nur zwei Kategorien importirter bemalter Gefässe: geometrische und „korinthische". Nach der Mitte des VI. Jahrhunderts verschwinden die letzteren aus dem Handel in Folge der überhandnehmenden Einfuhr attischer Vasen. Den Beginn dieses neuen Imports

[1]) Fouilles dans la nécropole de Vulci. Diesem Werke folgen wir in der Beschreibung der oben genannten Vasengattungen.

machen nach Gsell „attico-korinthische“ Gefässe, vielleicht jonischen Ursprunges aus Kyme. Darauf folgen rein attische Gefässe mit schwarzen Figuren, später solche mit rothen Figuren strengen Stils. Die etruskischen Nachahmungen solcher Gefässe stammen aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts. Das glänzende Roth des attischen Vasenthones ist durch Farbenauftrag auf den gelben, zuweilen bräunlichen Thon imitirt, die schlechte Zeichnung durch eingeritzte Linien und weisse Retouchen nur wenig verbessert.

Die monochromen Buccherogefässe sind Drehscheibenarbeit in neuen Formen, aus feinem Thon, im Ofen gebrannt, von glänzend schwarzer, bei ungenügender Räucherung aschgrauer Oberfläche, die ältesten Exemplare im Bruch noch aschgrau, die jüngeren durchaus gleich schwarz. Die Bucchero-technik entwickelte sich wahrscheinlich aus der älteren einheimischen Keramik, die noch eine Zeitlang neben ihr hergeht, durch die Einführung der Drehscheibe und des Brennofens, welcher die Anwendung feineren plastischen Thones erlaubt, und aus der Nachbildung griechischer Thon- und Metallgefässe. Die Fabrication reicht nach älterer Annahme (s. jedoch unten) ungefähr von 600—400 v. Chr. Auf den jüngeren Buccherovasen finden sich im etruskischen Küstengebiete, sowie um Orvieto und Chiusi, häufig flache und schmale Figurenzonen, die mittelst abgerollter Cylinder in den weichen Thon eingepresst sind.[1]) Diese Verzierung beginnt zur Zeit des Imports korinthischer Vasen mit orientalisirenden Thierfiguren und findet sich auf Amphoren und deren Deckeln, sowie auf Kannen, Schalen, Bechern, Töpfen, Schüsseln u. s. w. Die in längeren oder kürzeren Reihen und Gruppen wiederkehrenden Figuren sind Sphingen, Greife, Panther, Löwen, weidende Hirsche, Vögel, knieende geflügelte Menschengestalten (rasch dahineilende Dämonen), Wagenlenker, sitzende und zechende Figuren, stilisirte Bäume. Der Stil gleicht dem gewisser griechischer (jonischer?) Amphoren und Oinochoen. Gsell, dem wir in der Beschreibung dieser Gefässe gefolgt sind, erinnert an den Stil der Malereien des Grabes Campana in Veji und den der noch weiter zu betrachtenden Bronzeeimer und Gürtelbleche von Este, Bologna, Watsch u. s. w. Er denkt an ein besonderes Fabricationscentrum, in welchem die Vasen und die zur Decorirung derselben erforderlichen Cylinder hergestellt wurden. Vielleicht, meint er, sind die Buccherovasen aus Kleinasien importirt und entstammen dem phokäischen Handel im westlichen Mittelmeere. Denn die Zeit ihres Vorkommens fällt zwischen die Gründung von Massalia (um 600 v. Chr.) und den phokäisch-etruskischen Krieg um Corsica (537 v. Chr.).

Milchhöfer[2]) betont ihre Sonderstellung gegenüber den älteren bemalten griechischen Vasen. Ihr Formenschatz ist nicht identisch mit dem der letzteren. Man erkennt keinerlei Concessionen an den Fortschritt und Formenzuwachs der Vasenmalerei, wie sie vorhanden sein müssten, wenn letztere die Vorbilder geliefert hätte. Es fehlt an allen Kriegsscenen, nicht aber an Kämpfen zwischen Fabelwesen (Kentauren, Chimären). In diesen und anderen Gestalten — geflügelten Rossen, Dämonen, der thierhaltenden Artemis, Wagenfahrern, zechen-

[1]) Hauptsammlung im Mus. archeol. zu Florenz. Abbildungen Micali, Storia, Taf. XX ff.

[2]) Anfänge der Kunst in Griechenland, S. 228.

den Männern, Adoranten und Processionen vor thronenden, manchmal bärtigen und scepterhaltenden Herrschern — sieht Milchhöfer Figuren und Scenen aus der Unterwelt oder von den seligen Gefilden; gemäss volksthümlichen Vorstellungen, die über Italien und Griechenland gleichmässig ausgebreitet waren. Sonach wären die Buccherogefässe ausschliesslich für den Grabgebrauch hergestellt worden, wie die Wandmalereien in den etruskischen Kammergräbern, in deren Darstellungen Milchhöfer orgiastische Elysionsscenen erblickt, oder wie die mykenischen Grabstelen und die Stelen der Certosagräber bei Bologna.

Montelius[1]) unterscheidet folgende Stufen der Buccherokeramik:

1. „Erste etruskische Periode." Gestempelte, aber noch nicht mit dem Cylinder eingepresste Ornamente (fächerförmige Palmetten), 900—800 v. Chr. Daneben bemalte früh-protokorinthische Gefässe. Zeit der Gräber Regulini-Galassi-Caere, Bernardini-Praeneste, del Duce-Vetulonia.

2. „Zweite etruskische Periode." Flachreliefs, mit dem Cylinder eingepresst (Figurales), 800—700 v. Chr. Daneben jüngere protokorinthische und echte korinthische Vasen mit orientalisirenden Thier-, aber ohne Menschenfiguren. Zeit der Wandmalereien in der Grotta Campana zu Veji.[2])

3. „Dritte etruskische Periode." Hochreliefs, 700—600 v. Chr. Daneben korinthische Vasen mit Menschenfiguren und Inschriften („Amphiaraosvase") und älteste schwarzfigurige attische Vasen („Françoisvase").

In die „vierte etruskische Periode" (600—500) setzt Montelius den Import schwarzfiguriger attischer Vasen jüngeren Stils und rothfiguriger Gefässe ältesten Stils. Von allen auswärtigen Orten hatte Athen die längsten und stärksten Beziehungen zu Etrurien. Sein Handel mit diesem Lande datirt sicher seit dem letzten Drittel des VI. Jahrhunderts. Zahllose attische Thongefässe, aus deren Ueberresten sich alle Vasensammlungen Europas gebildet oder bereichert haben, wurden in den etruskischen Nekropolen niedergelegt. Aus Vulci allein stammen tausende derselben. In der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts scheint dieser Import abzunehmen, und im IV. finden die attischen Vasen ihren Weg vielmehr nach Apulien, nach der Krim und nach Kyrene.

---

[1]) Preclassical Chronology in Greece and Italy, Journ. Anthr. Inst. of Gr. Brit. XXVI.

[2]) Dennis, Cities and cemeteries of Etruria, III th ed., I, S. 33. Diese Wandmalereien sind die ältesten Etruriens und wurden von Reinach (Rev. des Études grecques 1895, S. 172) mit den bemalten jonischen Thonsarkophagen von Klazemenä (s. z. B. Brunn, Griech. Kunstgesch. I, S. 158, Fig. 135) in stilistischen Zusammenhang gebracht. Reinach findet, dass Helbig und Martha mit Unrecht jene strengstilisirten Grabgemälde in das VI. Jahrhundert herabrücken und auf Nachahmung korinthischer Vasenbilder (was an sich ein ungewöhnlicher Vorgang wäre) zurückführen. Er setzt sie ins VIII. oder VII. Jahrhundert und hält sie für Producte altjonischer Malerei, geschaffen von jonisirten Lydiern, welche sich gegen 900 v. Chr. in Etrurien festgesetzt hätten. Die lydische Herkunft der Etrusker, wie sie Herodot bezeugt, hätte daher nach seiner Meinung nie bezweifelt werden sollen. Reinach adoptirt demgemäss jetzt (L'Anthr. VIII, 1897, S. 221 f.) auch vollkommen die von Montelius aufgestellte neue Chronologie (vgl. oben S. 640 f.) und meint, dass man die lydisch-jonischen Thonsarkophage und die analogen Wandgemälde Etruriens sogar noch höher hinaufrücken könne, als er früher gethan.

Die Einwirkung des griechischen Imports auf die ältere Kunst der Etrusker wird von Brunn[1]) sehr gering angeschlagen. Trotz der frühen Berührung mit den Griechen findet sich im eigentlichen Etrurien die selbstständige Durchbildung eines streng archaischen Stils in Terracottasarkophagen und Flachreliefs an steinernen Grabsäulen. Die Wandmalereien der Kammergräber (von circa 600—500 v. Chr.) zeigen die Lockerung dieses Archaismus unter dem verstärkten Einflusse der griechischen Kunst. Dagegen verräth die jüngere Entwicklung Etruriens einen völligen Bruch mit der Vergangenheit: die etruskische Kunst sinkt nach Form und Inhalt zu einem Provinzialdialekt der griechischen herunter. Es war nach Brunn ein grosser Irrthum, dass man für Etrurien von der Annahme einer der hellenischen synchronistischen Entwicklung ausgegangen ist. Diese ist nach der Natur der Griechen und der Etrusker überhaupt undenkbar. Die etruskische Cultur war weniger eine innerliche, geistige, als eine materielle, auf äusseren Lebensgenuss begründete. Auch fehlte die lebendige andauernde Verbindung mit dem Griechenthum. An der ganzen Küste Etruriens finden wir keine griechische Niederlassung. Der Austausch der Natur- und Industrieproducte scheint nicht zu tieferem, ineinander greifendem Wechselverkehr, sondern nur zu äusserer Berührung geführt zu haben. Wir finden etruskische Bronzen in Athen, wie später chinesisches Porzellan oder japanische Lackwaaren in Westeuropa, nicht wegen eines verwandten Kunstgeschmackes, sondern wegen der vorzüglichen technischen Qualitäten. Im V.–IV. Jahrhundert sind nach Brunn keine griechischen Kunstproducte durch den Handel nach Etrurien gekommen. Erst nach Alexander dem Grossen beginnt der grosse Umschwung in der etruskischen Kunst, und zwar nicht durch directe Einwirkung vom griechischen Mutterlande, sondern durch den Einfluss Grossgriechenlands.

Dieser Process der Durchdringung des italischen Lebens mit griechischen Elementen erfüllte das ganze III. Jahrhundert. Damals stand Grossgriechenland auf dem Gipfel seines äusseren Glanzes; es blühten Tarent, Neapel, Cumae, Nola, Cales, Capua. Die antirömische Politik näherte Etrusker, Samniten und Campanier den unteritalischen Griechen. Wo griechischer Mythus und griechische Heldensage sich Eingang verschafften, wie in den Urnenreliefs und den jüngeren Wandgemälden der Etrusker, da schwindet auch der letzte Rest des einheimischen Archaismus. Doch können wir Brunn nicht beistimmen, wenn er die bolognesischen Grabstelen in die gleiche Zeit setzt und den Archaismus derselben nur einer localen Eigenthümlichkeit und einer handwerksmässigen Mache, die von griechischen Vorbildern weniger berührt wurde, zuschreibt.

Bis um die Mitte des letzten Jahrtausends vor Christo hat **Oberitalien** den übrigen Theilen der Halbinsel gegenüber eine Sonderstellung, einen Platz im Schatten eingenommen. Es ist Italiens Antheil an dem schwächer gegliederten Rumpfe des Continents. Mit der politischen Macht fehlte der Reichthum und der Glanz des äusseren Lebens, welcher fremde Kunstwerke und dann

[1]) „Ueber die Ausgrabungen von Bologna" (Abhandl. der königl. bayrischen Akademie der Wissensch. XVIII, 1890). Darnach das oben Folgende.

fremde Künstler hätte anlocken können. Weder kostbarer Goldschmuck und Silbergefässe, noch Buccherovasen oder bemaltes griechisches Thongeschirr der älteren Gattungen haben dorthin ihren Weg gefunden. Neben einzelnen Stücken höherer Art brachte der Handel nur Industrieartikel, wie verzierte Bronzen und Glasperlen. Erst mit dem politischen Auftreten der Etrusker in der Poebene im V. Jahrhundert wird dies anders, und Oberitalien nähert sich culturell wieder dem mittleren Theile der Halbinsel.

Aber auch an den älteren Bewohnern der Poebene, den Italikern, Illyriern und Kelten ist die Zeit nicht spurlos vorübergegangen. Schon vor der Ausbreitung der etruskischen Macht haben sich in den oberitalischen Wohnsitzen dieser sprachverschiedenen indogermanischen Stämme Culturgruppen der ersten Eisenzeit herausgebildet, die auf local eingewurzelter tüchtiger Industrie beruhten. Es sind die Culturgruppen von Bologna, Este und Golasecca, welche wir den Umbren, den Venetern und den zuerst im westlichen Oberitalien angesiedelten Kelten zuschreiben dürfen. Diese gleichzeitigen Gruppen sind archäologisch unschwer zu unterscheiden; künstlerisch ist ihnen grosse Armuth an höheren Formen gegenüber Griechenland und dem Reste der Halbinsel gemeinsam. Dies gilt in noch höherem Grade von den angrenzenden Gebieten im Osten der Adria und im Norden der italischen Halbinsel.

Die Ornamentik der letzten voretruskischen Periode Oberitaliens, sowie des Hallstätter Culturkreises, weist nach dem Süden, aber, wie Böhlau gezeigt hat, nicht so sehr nach Mittelitalien, als nach Griechenland. Der Apennin bildet in dieser Zeit eine Culturgrenze, welche eine merkliche Verschiedenheit der Entwicklung dies- und jenseits des Gebirges zur Folge hatte. Die Etrusker und die mittleren Italiker erhielten Griechisches aus Unteritalien und dem Osten auf dem Wege durch das tyrrhenische Meer, die Umber und Veneter bekamen den Import durch die Adria. Zwischen Ober- und Mittelitalien bestand kein massgebender Handelsverkehr. Das Fehlen der älteren griechischen Vasengattungen beruht auf dem Mangel nahegelegener griechischer Colonien; denn erst im VI. und V. Jahrhundert werden solche Gefässe in künstlerisch bedeutender Ausführung massenhaft für den Handel gearbeitet und weithin versendet.

In Oberitalien herrschten also, als dort eine neue höhere Kunstrichtung platzgreifen sollte, ganz andere Verhältnisse und Vorbedingungen als in Etrurien. Thatsächlich ist auch Oberitalien unter dem Einflusse des orientalisirend-griechischen Kunststils die Heimat einer zeichnenden Bildnerei von ganz anderem Schlage geworden, als ihn die Denkmäler Etruriens aufweisen. Die speciellen Factoren, welche hier den griechischen Einfluss vermittelten, sind noch weniger mit Sicherheit ermittelt als für Mittelitalien. Wir werden später auf diese Frage zurückkommen und die darüber geäusserten Ansichten kennen lernen. Zunächst haben wir die Thatsachen, welche diese merkwürdige Zwitterkunst bezeugen, ins Auge zu fassen.

Ueber die Kunst Mittelitaliens sind wir mit wenigen Worten hinweggegangen. Jedes nähere Eingehen auf dieselbe würde eine eigene umfangreiche Darstellung erfordern, welche nicht zur Aufgabe dieses Buches gehören

dürfte. Die Kunst der Etrusker oder die Kunst der Griechen in Etrurien kann schon als historische im engeren Sinne bezeichnet werden, da sie theilweise durch Inschriften bereichert ist und sich mit geschichtlichen Thatsachen verknüpfen lässt. Dagegen bildet die orientalisirende Kunst Oberitaliens ein viel dunkleres, prähistorisches Räthsel. Sie kann nicht als Ausstrahlung der mittelitalischen betrachtet werden, da die Hauptgattungen dieser letzteren in Oberitalien ganz unbezeugt sind. Sie erfordert demnach eine eigene, etwas eingehendere Darstellung.

Es handelt sich hier hauptsächlich um Bronzeblecharbeiten mit figuralen Verzierungen, deren Ausführung von treuestem, wenn auch barbarisch-derbem Anschluss an griechische Zeichnung im orientalisirenden Stil bis zur stillosen Roheit variirt. Eine Statistik dieser „lamine figurate", welche durch Hinzunahme der neueren Funde ergänzt werden muss, gab Gh. Ghirardini in seiner Publication der „Collezione Baratela di Este", Rom 1888, S. 182ff. Die Gegenstände, welche so decorirt wurden, sind Eimer und Eimerdeckel, seltener andere Gefässe, ferner Gürtelbleche, Dolchscheiden, Spiegel, ausnahmsweise einmal ein Helm oder Anderes. In der technischen Ausführung sind diese Arbeiten ziemlich verschieden. Bei den figurenreichsten und sorgfältigsten sind sämmtliche Gestalten einzeln und ohne Anwendung mechanischer Hilfsmittel von der Rückseite mit Hammer und Punze herausgetrieben und von vorne durch Umriss- und Innenzeichnung vollendet, so dass sie als schwache Reliefs erscheinen. Andere Bilder sind blos gravirt, also reine Zeichnungen. Unter diesen befinden sich sowohl bessere, als auch sehr flüchtige Arbeiten. Die flüchtigsten und rohesten Zeichnungen sind durch Punktreihen hergestellt, die von rückwärts derart herausgetrieben sind, dass eine Reihe grösserer Punkte oder kleiner Buckel die Hauptlinie des Schemas der Figuren bildet, während eine umberlaufende Linie aus kleineren Punkten den rohen Umriss darstellt.

Die grösste Zahl von Bronzeblecharbeiten mit figuraler Zeichnung im orientalisirend griechischen Stile stammt aus Este. Es sind Eimer, Eimerdeckel, Gürtelschliessen und Dolchscheiden, welche so verziert wurden. Die Stratigraphie der Gräberschichten von Este gestattet genau zu unterscheiden, in welchem Zeitraume solche Kunstwerke in den Gräbern geborgen wurden. Die Schichten I und II (= Benacci und Arnoaldi I bei Bologna) enthalten noch keine „lamine figurate", in Schichte III (= Certosa bei Bologna) sind sie dagegen sehr zahlreich, in Schichte IV (= Keltengräber bei Bologna) scheinen sie schon wieder zu fehlen.

Das figurenreichste und hervorragendste Stück ist die Situla Benvenuti, ein geschweift-konischer Eimer mit drei Figurenreihen auf dem Bauche, Rosetten auf Hals und Schulter.[1]) Lagerung und Nebenfunde bezeugen das hohe Alter dieses Grabes innerhalb der III. Gräberschichte von Este. Oberhalb der Steinkiste, welche die Situla mit den Brandresten und anderen Grabbeigaben barg, lag noch ein Skelet und über diesem ein noch jüngeres Steinkistengrab

[1]) Montelius, Civ. prim. en Italie I, B, Taf. LIV, Fig. 1, Sp. 291ff.

der dritten Periode, während unter dem Situlagrabe zwei Steinkisten der zweiten Periode angetroffen wurden. Auch die Fibeln des Situlagrabes sind alterthümlich, besonders die Kahnfibel (l. c., Fig. 5) mit ziekzackgefüllten Querbändern auf dem Bügel, ein Typus, welcher der älteren vorcertosazeitlichen Gräberschichte von Santa Lucia angehört.

Was zeigen nun die drei durch Punktreihen getrennten Figurenstreifen dieses Bronzeeimers, der durch sein hohes Alter eine führende Stellung unter den Arbeiten der ganzen Classe einnimmt? Sie bieten uns eine bunte Auswahl von Darstellungen, wie sie der orientalisirenden griechischen Kunstindustrie des VI. und VII. Jahrhunderts geläufig sind. Aber weder Griechen noch Orientalen können dieses Werk geschaffen haben. Die Gefässform ist typischitalisch, das Schema, der Stil und die Elemente der Decoration sind von Aussen entlehnt; aber die Zusammenwürfelung der Figuren und Gruppen in mehr oder weniger sinnlose Reihen, sowie einzelne Züge, zu denen sich keine fremden Vorbilder nachweisen lassen, sind barbarisch, illyrisch oder — wenn man vorsichtiger sprechen will — nordadriatisch und bilden die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten einer nicht eben sehr grossen, aber weitverbreiteten Gruppe von Bildwerken in Bronze und Stein.

Im obersten Streifen der Situla Benvenuti sieht man an drei getrennten Stellen auf Lehnstühlen sitzende Männer mit sehr breiten und niedrigen Hüten. Eine dieser Figuren hält einen Becher und zugleich ein Pferd, dessen Hinterbeine und Schwanz eine zweite Gestalt fasst. Bei dem zweiten sitzenden Manne ist das punktirte Gewand und der Lehnstuhl zu einem Block verschmolzen; die Füsse fehlen. Beim dritten fehlt sogar der Kopf, und der Hut sitzt direct auf dem Blocke, der zugleich ein Lehnstuhl und ein menschlicher Körper ist. Eine seltsame Zeichenkunst, von der wir keine grosse Originalität erwarten dürfen. Wenn also Anderes in diesem und den beiden unteren Streifen viel besser ausgeführt ist, so ist das Verdienst daran nur in der treueren, sorgfältigeren Nachbildung vorliegender Muster zu suchen. Aber auch im mittleren Streifen steht ein seltsames, aus einer Menschenfigur und einer Palmette zusammengeschmolzenes Gebilde, welches überdies einen Hund an der Leine führt. Im untersten Streifen sitzt ein nackter Mann halb liegend auf einer seitlich gekrümmten Palmette und hält ein Horn zum Munde, während er ein Bein erhebt gegen einen Anderen, der mit geschwungenem Speer auf ihn eindringt.[1]) Zu diesen Absonderlichkeiten gehört es ferner, wenn im mittleren Streifen Palmetten, wie sie sonst raumfüllend vom unteren oder oberen Rande ausgehen, aus dem Munde von drei Thieren und einer Sphinx hervorragen. Das Uebrige erregt nicht so schweren Anstoss. Nur sinn- oder sorglose Zusammenstellung der Figuren und leblos rohe Ausführung kann man dem Bildner überall nachweisen. Da ist ein Hängegestell für Gefässe, darunter ein (Opfer-?) Beil, dann ein Trinker, zwei Faustkämpfer, ein Flügelpferd, ein grosser Vogel

[1]) Diese Sitzfigur findet, wie mir scheint, ihre Erklärung durch die Fusswaschungsgruppe auf der Situla von Welzelach in Tirol (s. unten), in welcher ein sitzender Mann neben anderen Zechern ebenso das eine Bein ausstreckt. Dieses wird aber von einer Frau gehalten, welche offenbar beschäftigt ist, dem Manne die Füsse zu waschen.

und hinter diesem ein Mischwesen, vorne Flügelmensch, hinten Löwe, welches in undeutlicher Weise mit dem Vogel verbunden ist. Im mittleren Streifen sind vier natürliche und drei phantastische Thierfiguren, die letzteren bestehen aus einem sitzenden Flügellöwen mit erhobener Vorderpfote (einem wappenhüterartigen Paare entlehnt), einer Sphinx und einem Flügellöwen mit Vogelkopf. Die Gestalten der untersten Zone zeigen noch am meisten Zusammenhang; sie sind: ein Wagenlenker, dessen zweirädriges Gefährt jedoch ein Rind zu ziehen scheint (Wagenrad und Wagenkasten sind ungeschickt, ersteres mit fünf Speichen gezeichnet) und drei beschildete und behelmte Krieger, welche drei gebundene Gefangene führen.

Alles sagt uns, dass hier die Entlehnung eine sehr grosse, die Erfindung eine äusserst geringe Rolle spielt. Zugleich sind in diesem Werke schon alle Ansätze zu den verschiedenen Richtungen enthalten, welche die Entwicklung dieser Bastardkunst eingeschlagen hat. Die Figuren und Ornamente sind von rückwärts mit dem Hammer herausgetrieben, die Umrisse mit dem Stichel von vorne eingravirt. Diese Technik ist mit einem Fleiss und einer Sorgfalt geübt, welche dem handwerklichen Können des Bildners ein sehr gutes Zeugniss ausstellen.

Mit der relativ hohen Altersstellung der Situla Benvenuti stimmt es überein, dass dieses Werk in Este an Figurenreichthum und Strenge der Ausführung vereinzelt dasteht. Die zahlreichen jüngeren Arbeiten verwandten Stils aus diesem Fundorte sind viel schlechter, flüchtiger, barbarischer. Vieles ist nicht getrieben, sondern nur gravirt, was zur ausschweifenden Anwendung arabeskenartiger Linien verführte. Die Fremdkunst ist an diesem Orte in unerfreulicher Form einheimisch geworden. Die Situlen erhalten meist nur eine Figurenreihe natürlich oder phantastisch gebildeter Thiere.[1]) Aehnliches erscheint auf elliptischen oder viereckigen Gürtelblechen[2]) und auf Dolchscheiden.[3]) Diese Kunst

[1]) Vgl. z. B. Montelius, l. c., Taf. LV, Fig. 1 (laufende, zum Theil sich umsehende Vierfüssler, dazwischen Vögel, die einen Flügel auf dem Rücken, den zweiten vorne auf der Brust haben), Fig. 3 (zwei heraldisch gepaarte Flügellöwen mit gemeinsamem Kopf, einen Flügel auf dem Rücken, den zweiten unter dem Bauch. Ein behelmter Mann hält den Schweif eines der Thiere. Dann drei Flügelpferde mit Löwenschwänzen und Ranken im Maule und ein Flügellöwe mit einem Thierschenkel im Rachen), Fig. 5 (Vögel, Flügellöwen mit Löwen- und Vogelkopf, Sphingen mit helmartigen Mützen, barbarisches Ranken- und Arabeskenwerk im Felde), Fig. 6 (Hirsche, Böcke und ein Flügelpferd, dazwischen ein Mann ohne Arme; Hörner laufen in Ranken aus, Flügel sitzen vorne an der Brust nicht nur beim Flügelpferd, sondern auch bei zwei ungeflügelten Thieren; zwei andere halten Flügel im Maule).

[2]) Z. B. l. c., Taf. LVI, Fig. 8 (elliptische Mitra mit flüchtiger Spiraleinfassung und zwei gegeneinander gekehrten Flügelthieren), Fig. 9, 10, 13, 14 (auf bessere Vorbilder deuten die ruhenden Schwäne in Fig. 9 und die mit Fisch- und Froschfang beschäftigten Vögel in Fig 13. Das Flügelthier in Fig. 14 läuft mit all' seinen Enden in Spiralranken aus). Vgl. auch das merkwürdige Fragment eines elliptischen Gürtelbleches, Rendic. Acc. Linc. III, 1894, S. 150; es zeigt nach Ghirardini, l. c., 1895, S. 243, eine ruhende Sphinx mit erhobener Vorderpfote. Davor steht eine Art Altar mit einer Schale und neben diesem eine Frau mit Schale und Kanne, erstere wie opfernd erhoben. Sie trägt einen kurzen Rock, unter dem weite faltige Beinkleider sichtbar werden, und ein Kopftuch. Auch die Sphinx hat eine Kopfbedeckung.

[3]) Z. B. l. c., Taf. LIX, Fig. 12 (Sphinx und Vogel), Fig. 13 (Krieger mit Helm, Schild und Schwert, darunter behelmter Kopf und Schwert eines zweiten, umher Wellenband).

läuft in Este selbst aus in die meist schon der gallischen Epoche Oberitaliens angehörigen, äusserst rohen Votivbleche des Heiligthums im Fondo Baratela,[1]) anderwärts in die gleichwerthige oder wenig bessere figurale Zierkunst des La Tène-Culturkreises. Dass die letztere in ihrem Ursprung auf frühclassische Muster zurückgeht und nur ein Verfallsproduct derselben darstellt, ist wohl nie bezweifelt worden.

Der Boden von Este hat auch eine hiehergehörige Thonreliefarbeit geliefert. Das Bruchstück eines gelben dickwandigen Gefässes (Taf. XXXVI, Fig. 8) zeigt eine Faustkämpferscene, wie sie auf der Situla Benvenuti und nicht wenigen anderen Bronzeblecharbeiten (vgl. Taf. XXXIII u. XXXV) erscheint. Dieses Gefäss dürfte schwerlich einheimische Arbeit gewesen sein, denn es steht auf diesem Boden ganz einzig da. Andere mit Reliefs verzierte Thongefässe aus Este zeigen rohschematische Figuren, wie das Stück Fig. 194 mit seinen Pferden und Rädern. Solche Figuren kommen auf Thongefässen von Este auch in Graffito- und Punktmanier vor,[2]) und Aehnliches findet sich im görzischen Küstenland (Caporetto), wie in Istrien (Villanova am Quieto, von dort das Gefäss Fig. 195). Das Relieffragment mit den Faustkämpfern könnte von einem importirten Gefässe stammen, und solche Thongefässe mit figuralen Reliefs sind möglicherweise unter die Vorbilder der einheimischen Metallreliefkunst zu zählen.

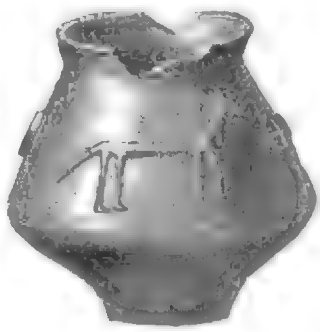


Fig. 194.
Thongefäss aus Este, $^1/_{10}$ nat. Gr.

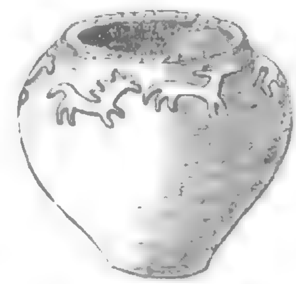


Fig. 195.
Thongefäss von Villanova di Quieto in Istrien.

Auch ausserhalb Este ist das venetische Gebiet nicht arm an figuralen Bronzearbeiten gleichen Stils. Wir nennen den bekannten Kegelhelm von Oppeano[3]) und ein Bronzeblech von Belluno.[4]) Vieles wird die Zukunft hier

[1]) Montelius, l. c., Taf. LX ff.; Ghirardini, Not. d. Scavi 1888. Diese zahlreichen Arbeiten enthalten keine Compositionen von Gruppen oder grösseren Scenen, sondern Einzelfiguren, höchstens Reihen gleicher Gestalten von Reitern oder Fussgängern, aber auch Darstellungen einzelner Körpertheile (Gesicht, Füsse) in schlechtester Ausführung, z. B. Ghirardini, l. c., Taf. IX, Fig. 2, 3, 5, 6 (Hopliten); Fig. 1, 4 (Mantelfiguren); Taf. X—XII (Diversa).

[2]) Vgl. Soranzo, Scavi Nazari, Taf. VII bis.

[3]) Provinz Verona, Einzelfund, Montelius, l. c., Taf. XLIX, Fig. 2. Er ist mit fünf gravirten Schachbrettbändern geziert, zwischen welchen sich in der unteren Hälfte ein Bildstreifen befindet, darin ein Pferd und eine Sphinx, die ein vor ihr stehendes Thier am Schweife packt.

[4]) 89 Cm. lang, 42 Cm. breit, vielleicht Rücklehne eines Grabstuhles (?) (ein genauer Fundbericht fehlt). Es ist mit Nietköpfen umrandet und zeigt, gravirt und getrieben, eine Chimära und eine Sphinx einander gegenüber, hinter und zum Theil unter den Figuren palmettenartige Ornamente. Das Löwenprofil der Chimära mit lang herausgestreckter Zunge ist besser als das menschliche der Sphinx. Anderes (Dolchscheiden mit Thierfiguren aus Castellin bei Belluno und Lozzo nel Cadore) s. Not. d. Scavi 1883, S. 42 u. 68.

noch liefern. Dagegen ist Bologna, obwohl dieser gut durchforschte Fundort einige ausgezeichnete Werke derselben Kunstgattung ergeben hat, relativ arm an solchen Arbeiten. Beachtung verdienen hier einige Topfscherben mit eingestempelter Verzierung gleichen Stils.[1]) Aber die beiden Situlen aus der Certosa und dem Fondo Arnoaldi, sowie eine Pfanne mit Thierfiguren und ein Spiegel mit Kriegerfigur sind wahrscheinlich als Import aus Venetien anzusehen. Es fehlt die für das Gebiet von Este bezeugte locale Uebung dieser Kunst, wofür auch die etruskische Periode, aus der alle diese Werke stammen, um Felsina herum, keinen Raum bot.[2])

Die Situla aus der Certosa von Bologna (vgl. Taf. XXXII) reiht sich der Situla Benvenuti von Este an und stammt, wie diese, gewiss noch aus dem V. Jahrhundert. Sie ist nicht, wie die Situla Benvenuti, geschweift konisch, sondern, gleich den übrigen figural verzierten Eimern, correct kegelstutzförmig. In den vier Bildzonen herrscht grosser Reichthum an sorgfältig ausgeführten Figuren, dagegen ist, zum Unterschiede von allen Arbeiten aus Este, nahezu kein Füllschmuck vorhanden. Sinnwidriges findet sich nur in der dritten Reihe von oben, wo ein Vogel auf einem todten(?) Schweine sitzt, das von einem Manne an den Hinterfüssen geschleift wird, während zwei kleine Figuren in Faustkämpferstellung auf den löwenköpfigen Enden einer Kline stehen. Aus den Löwenrachen dieses Ruhebettes hängen ein menschlicher und ein thierischer Oberkörper heraus. Sonst ist Alles in verständlicher Ordnung: Krieger zu Pferd (Anführer?) und zu Fuss, letztere in vier verschieden gerüsteten Abtheilungen, darunter im zweiten Streifen ein Festzug mit Opferthieren, männlichen und weiblichen Gabenträgern u. s. w., im dritten Streifen Feldbauer, Jäger und Musiker,[3]) zu unterst endlich eine Reihe theils phantastischer, theils



Fig. 196. Sphinx von einem Topfscherben aus Bologna.

---

[1]) Z. B. Montelius, l. c., Taf. LXXXVII, Fig. 18 (Flügellöwen mit heraushängenden Zungen in Cartouchen, darunter eine Reihe von Vögelchen, aus einem Fondo di Capanna) und Taf. LXXXVIII, Fig. 8 (gemusterte Figuren: 2 Krieger mit Helm, Rundschild und je 2 Speeren, 2 Hirsche und 1 Sphinx [hier Fig. 196], welcher der zweite Flügel ganz ebenso vorne am Bauche herauswächst wie in den schlechten estensischen Bronzegravirungen, darüber eine Reihe von Hakenkreuzen, aus einem Grabe des Stradello della Certosa).

[2]) Unbedeutend sind einige Bologneser Bronzen, wie Gozzadini, Scavi Arnoaldi, Taf. VII, Fig. 6 (cylindrisches Gefäss mit fast ganz zerstörten Figuren: einem Reiter und zwei Bäumen[?]), Taf. VIII, Fig. 8 (Capeduncola mit gestrichelten Thierfiguren). Dagegen zeigt das Stück Zannoni, Certosa, Taf. L, Fig. 32, 33 (eine Pfanne mit einem Streifen zahlreicher laufender, theils natürlicher, theils phantastischer Thierfiguren) grosse Aehnlichkeit mit den Arbeiten aus Este. Man gewahrt hier dieselben seltsam nach vorne ragenden Flügel (auch bei sonst ungeflügelten Thieren). Dieses Stück stammt also gewiss ebenfalls aus einer Fabrik, welche weniger in der Emilia, als im Venetischen zu suchen ist. Die Certosasitula ist publicirt von Zannoni, Scavi della Certosa, Taf. XXXIV, Fig. 6. Die Situla Arnoaldi von Brizio, Nuova Situla di bronzo fig (Atti Mem. Deput. Rom., Taf. VI—VII, Fig. 1), der Spiegel Arnoaldi, ebenda Fig. 2.

[3]) Die Vorlage zeigte auf der Kline vielleicht ein Symplegma, welches der Zeichner anstössig fand und durch zwei sitzende Musiker ersetzte. Sitzende Musiker erscheinen zuweilen in den Festmahlscenen auf anderen Situlen, bilden also einen festen Bestandtheil der Quellen, aus welchen die Situlakünstler schöpften.

ungeflügelter Raubthiere hinter einem Hirschen. Der Stil ist griechisch-orientalisirend, die Ausführung und gewisse Einzelheiten der Darstellung (Helme, Beile, Mützen, Hüte, Gefässformen, Gewänder, also Nebendinge, auf die aber ersichtlich Werth gelegt ist, gehören dem oberadriatischen Culturkreise an.

Dieses Werk bezeichnet für uns einen Höhepunkt des Könnens in dem genannten Kreise. Die Situla aus dem Fondo Arnoaldi bei Bologna[1]) steht künstlerisch viel tiefer. Sie hat drei durch Ornamentzonen getrennte Figurenstreifen, wovon der unterste nur eine schmale Reihe laufender Vierfüssler im Stile der jüngeren und flüchtigeren Arbeiten aus Este enthält. Die beiden breiteren Zonen zeigen in höchst roher und plumper Ausführung mit allerlei unschönem Füllschmuck (auch baumartigen Figuren) ein Paar nackter Faustkämpfer mit einem Preishelm und fünf Zwiegespanne, dann darunter: Krieger zu Ross und Fuss in mehrfach variirter Ausrüstung. Auch ein Hornbläser befindet sich unter den letzteren.

Das Grab, in dem dieser Eimer gefunden wurde, gehört der Periode der Certosagräber an und hatte eine figural geschmückte steinerne Grabstele als äusseres Wahrzeichen. Es enthielt nebst anderen Beigaben auch bemalte griechische Thongefässe, und zwar eine Amphora und zwei andere Vasen mit schwarzen Figuren, sowie einen Krater und eine Schale mit rothen Figuren. Sowohl die etruskische Grabstele als die griechischen Vasen dieses Grabes zeigen in ihrem figuralen Schmuck ganz andere, viel vorgeschrittenere Stilformen als jenes Bronzegefäss, das den Verfall einer im angrenzenden Norden gepflegten Kunstrichtung vertritt. Unter den übrigen nordadriatischen Bronzegefässen ist besonders die Ciste von Moritzing in Tirol (Taf. XXXIV) stilistisch dem Eimer aus dem Arnoaldigrabe nahe verwandt.

Aus einem anderen Arnoaldigrabe bei Bologna, das ebenfalls eine Figurenstele und bemalte griechische Vasen ergab, stammt ein kreisrunder Bronzespiegel,[2]) dessen Spiegelfläche mit einem gestrichelten Mäander umrahmt und an der Ansatzstelle des Griffes mit einer Palmette geziert ist. Die Rückseite zeigt eine gravirte Bildnerei: ein behelmter Hornbläser steht zwischen zwei aufgerichteten Raubthieren mit lang heraushängenden Zungen. Diese Figuren sind äusserst roh gezeichnet. Der Hornbläser hat nur eine Hand, die Thiere vorne und hinten nur je ein Bein, wovon das rückwärtige in einen Vogelkopf ausgeht. Räthselhaft sind zwei sichelförmige Ansätze in der Mitte der menschlichen Figur.

Nur die gute technische Mache dieser Arbeiten kann die halb etruskisirte Bevölkerung Bolognas zur Aufnahme solcher Artikel veranlasst haben, deren figürlicher Schmuck so weit hinter dem der importirten griechischen Vasen, ja selbst hinter dem der localen Steinmetzarbeit zurückblieb.

Aehnliche Leistungen barbarischer Zeichenkunst an Bronzen finden sich auch im westlichen Oberitalien. Aus der Nekropole von Grandate in der Provinz Como stammt ein Eimerdeckel mit Thierfiguren und Pflanzenorna-

[1]) Montelius, l. c., Taf. C, Fig. 1.

[2]) L. c., Taf. C, Fig. 2.

menten.[1]) Die gut gezeichneten Thiere sind zwei Rinder, ein Widder und ein Bock, die Pflanzenornamente eine Palmette mit grossen Kelchblättern und andere zierliche Rankengebilde. Dieses Stück ist dem bekannten Eimerdeckel von Hallstatt (Taf. XXXVI, Fig. 3) sehr ähnlich und gehört zu den besseren Arbeiten der venetischen Situlenzeichner. Der als Füllschmuck verwendete, von kurzen Bogenlinien eingefasste Halbkreis findet sich auch auf rhodischen Vasen orientalisirenden Stils.

Ein Brandgrab von Trezzo, östlich von Monza, Provinz Mailand, ergab eine Bronzesitula[2]) mit einer Reihe von Thierfiguren (Hirschen), die äusserst roh eingravirt und mit Punktreihen ausgefüllt sind.[3]) Das ist eine Combination der reinen Gravirung mit jener Punktmanier, bei welcher die Umrisse aus zwei feinen Punktreihen bestehen, zwischen welchen eine Reihe grösserer Punkte eingeschlagen ist.

Die letztere Technik zeigt der Figurenschmuck einer mehr als doppelt so grossen Situla aus Sesto Calende.[4]) Diese hat zwei Figurenreihen von 13 Cm. Höhe mit äusserst rohen Bildern von Vögeln, Hirschen, säugenden Hirschkühen, Reitern und Männern zu Fuss mit Beilen, die sie steif vor sich hin halten. Wie gewöhnlich haben die menschlichen Figuren nur einen Arm. Es ist späte, in einer allgemein geläufigen Technik ausgeführte Entstellung der venetischen Bildnerei, nach den Nebenfunden (Beinschienen, Krempenhelm, Hufeisendolch) aus dem Ende der Hallstattperiode und dem Beginne der La Tène-Zeit. Dieses Grab ist wohl mit Sicherheit als das eines gallischen Kriegers anzusprechen.

Aus demselben, gewöhnlich nach dem Orte Golasecca benannten westlichen Nekropolengebiet stammt eine Bronzeschale mit einer viermal in gravirtem Relief wiederholten phantastischen Thiergestalt.[5]) Dieses Thier trägt auf seinem gleichbleibenden Körper abwechselnd eine geflügelte armlose, menschliche Büste in Vorderansicht oder einen phantastischen Thierkopf im Profil. Die Zeichnung ist seltsam unförmlich und würdig des Künstlers, der den Spiegel aus dem Arnoaldigrabe auf der Rückseite „verzierte"; das heisst: an sich von abenteuerlicher Fremdartigkeit, wird diese Ausgeburt barbarischen Missverstandes erklärlich durch das Erscheinen ähnlich verzerrter Gebilde im Osten der Poebene.

Der Spiegel von Castelvetro[6]) hat auf der Rückseite viel reicheren gravirten Figurenschmuck als der Spiegel Arnoaldi und zeigt auch bessere Formen der Zeichnung. Er kann mit den besseren Situlen in eine Classe gesetzt werden. Kreisförmige Ornamentbänder umrahmen ein Mittelfeld und eine Randzone.

[1]) L. c., Taf. XLVII, Fig. 13.

[2]) L. c., Taf. XLVI, Fig. 19a.

[3]) Die Hinterbeine der Thiere sind nicht gezeichnet, sondern das rückwärtige Ende des schlangenartigen punktirten Körperstreifens läuft einfach bis zum Boden hinab.

[4]) Provinz Mailand, am Ausfluss des Ticino aus dem Lago Maggiore. Montelius, l. c., Taf. LXII, Fig. 1.

[5]) Montelius, Taf. XLV, Fig. 18 (Castelletto Ticino).

[6]) Zannoni, Certosa, Taf. XXXV, Fig. 54.

Im ersteren befindet sich die Figur eines fliegenden Raubvogels. Dies und Anderes auf dem Spiegel kann direct einer fremden Silberschale entlehnt sein. In der Randzone ist ein durch Verticalbänder abgegrenztes Feld gefüllt mit einem erotischen Symplegma auf einer in Thierköpfe auslaufenden Kline. Solche Darstellungen sind der altjonischen Kunst nicht fremd und werden auch in dieser Uebertragung nach dem Westen kleinasiatisch-griechischem Einflusse zuzuschreiben sein. Im übrigen Theile der Randzone schreiten rosseführende Männer; dann wechselt die Stellung der Figuren, indem das Oben Unten wird, und es folgt unter Anderem die Gruppe einer thronenden und einer vor ihr (adorirend oder dienend) stehenden Gestalt.[1]

Aus den im Vorstehenden aufgezählten Arbeiten oberitalischen Fundortes lassen sich zunächst zwei Classen bilden:

1. Mehr oder minder sorgfältig ausgeführte Zeichnungen in einer oder mehreren Figurenreihen, in welchen das Bestreben nach Bewegung und Abwechslung deutlich hervortritt. Hauptsache scheint die Schilderung festlicher Vorgänge zu sein. Phantastische oder natürliche Thiergestalten erscheinen mehr oder weniger nebensächlich, einzeln eingestreut oder in einer eigenen untergeordneten Zone. Hieher gehören die Situlen Benvenuti, Certosa, Arnoaldi und der Spiegel von Castelvetro.

2. Zeichnungen von Thierfriesen, in welchen die menschliche Gestalt, wo sie erscheint, nur eine untergeordnete Rolle spielt. Es ist charakteristisch, dass sich die Einbürgerung dieser ganzen Zeichenkunst in Este fast ausschliesslich durch solche Arbeiten an Situlen, Gürtelblechen, Dolchscheiden belegen lässt, eine Analogie zur mykenisirenden Zeichnung in den Pontuslandschaften. Ausserhalb Este gehören hieher der Kegelhelm von Oppeano, der Eimerdeckel von Grandate, die Schale von Castelletto Ticino und die rohen punktirten Zeichnungen auf Situlen von Trezzo und Sesto Calende.

Die Arbeiten der einen wie der anderen Classe sind untereinander sehr ungleich; aber es ist schwer zu sagen, ob sich in der grösseren und geringeren Güte derselben Blüthe und Verfall einer Kunst ausspricht, oder ob die verschiedene Qualität nur der ungleichen Tüchtigkeit der ausführenden Hände zuzuschreiben ist. In der ersten Classe finden sich so ungleiche Arbeiten, wie die Situla aus der Certosa einerseits, die aus dem predio Arnoaldi andererseits; in der zweiten Classe erscheinen leichte und flotte Zeichnungen, wie auf der Pfanne aus Bologna und manchem Stück aus Este, aber auch so groteske Gebilde, wie die Figuren auf der Schale von Castelletto Ticino. Arbeiten wie der Eimerdeckel aus Grandate verbinden diese Classe mit der ersteren.

In der Frage nach Zeit und Raum dieser Kunstübung sind gewisse Grenzen gegeben, innerhalb welcher das Urtheil schwanken kann. Lange Dauer und

---

[1]) Der Eimerdeckel von Grandate ist publicirt von Barelli, „Tombe preromane di Grandate“ (Riv. arch. prov. Como XII, Taf. I), die Situla von Trezzo von Caimi, „La Situla di Trezzo“ (Bull. Consulta arch. IV, Taf. II), die Situla aus Sesto Calende von Biondelli, „Tomba gallo-italica“ (Mem. R. Ist. Lomb. X, Taf. II), die Schale aus Castelletto Ticino Not. d. Scavi 1885, Taf. I, Fig. 1, der Spiegel aus Castelvetro von Giovanelli, „Le antichità Rezio-Etrusche scop. pr. Matrei“, Taf. I, Fig. 8.

weitverbreitete Pflegestätten kann jene Kunst nicht gehabt haben. Dazu ist die Zahl der erhaltenen Werke zu gering, ihr Vorkommen in grösserer Masse zu beschränkt. Alles erwogen, wird man die verzeichneten Bronzen in der Zeit von 450—350 v. Chr. (höchstens von 500—400 v. Chr.) im nordöstlichen Oberitalien, bei den illyrischen Venetern entstanden denken dürfen. Dafür spricht auch die Verbreitung der Arbeiten ausserhalb Italiens, die wir jetzt ins Auge fassen.

Sie beschränkt sich auf das südliche Oesterreich, also auf die Ostalpen bis zur Donau hin, und umfasst das Küstenland, Krain, Kärnten, Steiermark, Tirol, Ober- und Niederösterreich, demnach Länder der südlichen und der nördlichen Hallstattzone, die in breitem Ringe um den Nordrand der Adria herumliegen. Wie in Oberitalien ausserhalb Venetiens, ist auch hier nirgends eine eigene Pflegestätte dieser Kunst anzunehmen. Höchstens könnten Arbeiten, wie die aus dem steirischen Sulmthale, localer Kunstübung ihren Ursprung verdanken; sie sind aber technisch so nahe verwandt mit den Eimern von Trezzo und Sesto Calende, dass man auch in Mittelsteiermark wie im westlichen Oberitalien lieber Import als eigene Erzeugung annehmen wird.[1])

Die Verbreitung dieser Bronzearbeiten in Oesterreich südlich der Donau spricht durchaus für deren Herkunft aus dem nordöstlichen Oberitalien. Am stärksten ist Krain vertreten, dann Tirol. Arbeiten, wie sie in Este die grosse Masse der einschlägigen Funde bilden, sind sehr selten. Es war also nicht gerade diese Fabrik, deren Arbeiten im Norden Absatz fanden. Vorherrschend sind vielmehr die in Este nur schwach vertretenen Arbeiten der ersten Classe, bei welchen die Darstellung menschlicher Figuren überwiegt. Die Einflüsse, welche diese Kunst bei den Barbaren ins Leben gerufen haben, können nicht ins Innere der Ostalpenländer, etwa in das Laibacher Becken, gedrungen sein, ohne in Oberitalien ähnliche Erscheinungen hervorzubringen, wie sie die Funde thatsächlich bezeugen. Hätte es aber sowohl in Oberitalien wie in den Alpenländern eigene Erzeugungsstätten für jene Arbeiten gegeben, so wäre es mindestens seltsam, dass gerade in den Alpenländern zerstreut und vereinzelt vorwiegend Funde bester Qualität gemacht werden, während aus Oberitalien nicht nur die Hauptmasse verwandter Arbeiten, sondern gerade die meisten Werke von schleuderhafter und liederlicher Mache stammen.

Aus dem görzischen Küstenlande (Karfreit, Caporetto) stammt nur das Fragment einer Situla mit der Darstellung eines Faustkämpferpaares, aus Kärnten (Gurina) nur ein Fragment mit Reiter und Hund.[2]) Oberösterreich lieferte nur den Eimerdeckel und die Schwertscheide von Hallstatt,[3]) Nieder-

[1]) Dasselbe gilt von einer Situla aus Santa Lucia, Marchesetti, Scavi nella necr. di S. Lucia 1893, Taf. III, Fig. 1. Hier sind die eine Zone füllenden getriebenen Figuren räthselhafte zweifüssige Gebilde mit Vogelschwanz und einer Art Pferdekopf, die aber wahrscheinlich doch Vögel vorstellen sollen.

[2]) Mayer, Gurina, Taf. VIII, Fig. 8.

[3]) Eimerdeckel: Sacken, Hallstatt, Taf. XX, Fig. 1; Much, Atlas, Taf. LXXI, Fig. 1, hier Taf. XXXVI, Fig. 3. Schwertscheide: Sacken, Ueber einige neue Funde etc. Mitth. Central-Commission I, 1875, Taf. II; Much, Atlas, Taf. LXX, Fig. 3.

österreich nur die Situla von Kuffarn.[1]) Das Faustkämpferpaar von Karfreit ist eine auf Situlen oft wiederholte Gruppe; der Reiter von der Gurina stammt vielleicht aus der Darstellung eines Wettrennens. Die Situla von Kuffarn (Taf. XXXIII) vereinigt in einem oberhalb zweier Ornamentbänder unter dem Rande angebrachten Figurenstreifen verschiedene Elemente, die auch sonst häufig auf diesen Eimern angetroffen werden: eine Festmahlscene, den Faustkampf um einen Preishelm vor Preisrichtern, ein Wettrennen zu Pferd und ein Wagenrennen. Der Füllschmuck ist unbedeutend und ungeschickt; die Arbeit steht an Güte der Zeichnung etwa zwischen der Certosa- und der Arnoaldisitula, sie ist nicht so roh und flüchtig wie die letztere, aber auch nicht so fein und relativ correct wie die letztere.

Der Eimerdeckel von Hallstatt (Taf. XXXVI, Fig. 3)[2]) ist eine der besten Arbeiten der oben aufgestellten zweiten Classe. Die Thierfiguren sind zwei phantastische: ein Flügellöwe und eine Sphinx, und zwei natürliche: ein Hirsch und ein Bock. Palmetten wachsen theils aus dem Boden, theils aus dem Maule eines der friedlichen Thiere, während der Flügellöwe ein Thierhintertheil im Rachen trägt. Das ist ganz typisch und charakteristisch, dabei so schön und vollkommen, als ein Werk dieser Kunstgruppe nur immer sein kann.

Die Schwertscheide von Hallstatt ist ein ganz anderes Werk. Sie fällt in keine der oben aufgestellten Classen. Schon der Gegenstand und die Form derselben sind auffallend; es ist ein typisch keltisches Früh-La Tène-Schwert aus Eisen, dessen Bronzeblechscheide an der einen Seite mit geometrisch verzierten Bändern oben und unten eingefasst und in Felder getheilt ist. In diesen Feldern findet sich zweimal die Gruppe zweier Männer, welche ein Rad zu drehen scheinen, dann eine längere Reihe bewaffneter Reiter und Fussgänger, endlich unten in dreieckigem Felde eine Gruppe von Ringern, die in ornamentale menschliche Gliedmassen und Palmettentheile ausgeht. Diese Arbeit nimmt eine Mittelstellung ein zwischen venetischen und keltischen Werken. Die letzteren zeigen bekanntlich altgriechische Ornamente in einer eigenthümlichen Barbarisirung und Verwilderung, die etwas anders geartet ist als der venetische Stil, aber vielleicht direct aus dem letzteren hervorgegangen ist. Die Hallstätter Schwertscheide, dann La Tène-Schwertscheiden mit in Ranken auslaufenden Thierfiguren oder Arabesken aus der Schweiz[3]) sprechen für diese Ableitung, die auch durch die Zeit- und Raumverhältnisse gerechtfertigt erscheint. Das La Tène-Schwertscheidenfragment von Mitrovic in Syrmien und das Goldringornament von Oblat in Böhmen, welche wir anbei (Fig. 197 und 198)[4]) abbilden, können als Beispiele dieser weiteren und jüngeren Depravation griechischer Zierformen dienen. Das Rad auf der Hallstätter Schwertscheide ist symbolischen oder mythologischen Charakters (vgl. oben S. 460f.); es erscheint auch auf der

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXI, 1891, Taf. IX.

[2]) Sacken, Das Gräberfeld von Hallstatt, Taf. XXI, Fig. 1.

[3]) Vgl. Gross, La Tène, Taf. I, Fig. 1 (mit Thieren ganz im schlechten jungvenetischen Stil); Fig. 2—11 (mit Arabesken).

[4]) Nach Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XX, Sitzungsber. S. 11f., Fig. 5 u. 8.

Scheide eines eisernen Dolchmessers aus dem Gardasee (hier Fig. 199), sowie als plastische Zierform in westkeltischen Arbeiten.

Aus Hallstatt stammt noch eine ganz eigenthümliche unedirte Zeichnung im Inneren einer sehr schönen bronzenen Fussschale.[1] Sie besteht in einem doppelten Kreise fein eingravirter Thierfiguren, die sich um den Boden herumziehen. Die Formen sind äusserst roh. Eine der Thiergestalten trägt ein Horn; alle haben buschige, Pferdeschweifen ähnliche Schwänze, ein an gewissen Körperstellen angedeutetes zottiges Fell und Bärenpranken ähnliche Füsse.

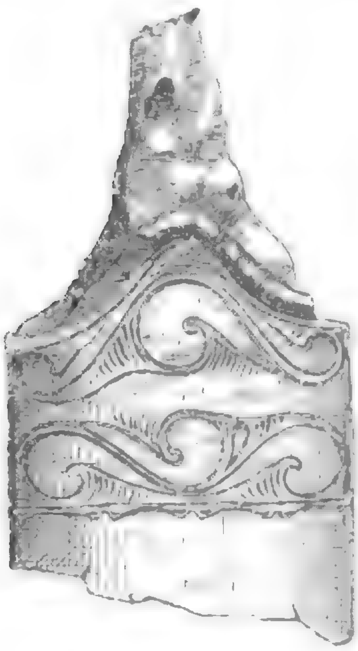


Fig. 197. Verzierung einer bronzenen Schwertscheide von Mitrovic in Syrmien, $^{3}/_{4}$ nat. Gr.



Fig. 198. Verzierung am Ende eines goldenen Halsringes von Oblat in Böhmen, $^{1}/_{1}$ nat. Gr.



Fig. 199. Eisernes Dolchmesser aus dem Gardasee, ca. $^{1}/_{2}$ nat. Gr.

Dieses Bronzegefäss von einer im Norden seltenen, im Süden häufigeren Form ist sicher als italisches Fabrikat anzusehen. Die seltsam stillosen Figuren sind dagegen wahrscheinlich erst in der Alpenregion nachträglich hineingezeichnet worden, wo man ein so hervorragendes Prunkgefäss nicht ohne figürlichen Schmuck lassen wollte. Die Anregung dazu können importirte venetische Arbeiten wie der oben erwähnte Eimerdeckel von Hallstatt gegeben haben.

Während wir an der Grenze der Verbreitung venetischer Arbeiten einen Blick auf die weitere Wirkung südlicher Einflüsse gewinnen, finden sich in Steiermark, Tirol, Krain nur Analogien zu schon bekannten italischen Fundstücken.

[1]) Sacken, Grabfeld von Hallstatt, Taf. XXIV, Fig. 1. Die Linien sind vollkommen deutlich sichtbar, aber so fein eingeritzt, dass sie erst 40 Jahre nach dem Funde des Gefässes, das jederzeit als Prachtstück unter den Hallstätter Bronzen galt, gelegentlich einer Inventaraufnahme von mir entdeckt wurden.

Aus Tumulis im steirischen Sulmthale stammen die bereits oben (S. 492 u. 571) erwähnten und S. 571, Fig. 167, dann Taf. XIV, Fig. 1 abgebildeten Eimerdeckel, wovon einer mit einer Reihe beilschwingender ithyphallischer Männchen mit grossen Helmbüschen (oder langen Haaren) verziert ist. Aus derselben Nekropole stammt eine sehr hohe Situla und drei Mäntel von Bronzegefässen, die in Punktmanier decorirt sind. W. Gurlitt, welcher die drei je 31 Cm. hohen Gefässbleche für Gürtelbleche hält, beschreibt diese Arbeiten wie folgt:[1])

„Der oberste Streifen der Situla, welche alle mir bekannten an Grösse übertrifft, zeigt einen Reiterzug; der mittlere eine Jagddarstellung: Bär, Hund, Mann mit Schild und Kelt, zwei Männer mit Schilden, in regelmässiger Wiederholung; der untere geometrische Verzierung. — Das erste Gürtelblech ist mit Streifen verziert: 1. Hase und Fuchs (oder Hund), dreizehnmal wiederholt; 2. Thierfries: umblickendes Reh, Steinbock, Hund, Rind (über demselben einmal ein Vogel), in wechselnder Aufeinanderfolge; 3. Jagdscene: ein Reiter mit zwei Hunden gegen einen Bären, dann zwei Männer mit Schilden, mit dem Rücken gegeneinander; es folgt 4. die bekannte Gruppe der Faustkämpfer (zwischen ihnen an der Stelle, wo sonst der Siegespreis dargestellt ist, ein Fuchs), drei Männer mit Schilden gegen einen Bären, zum Schluss ein Zug von vier beschildeten Männern und einem Reiter; 5. Fuchs und Hase, zwei Vögel, zwei Fische gegen einander u. s. w. — Das zweite Gürtelblech hat zwei Friesstreifen: in dem einen erscheint viermal, gleichsam schwimmend, ein Mann mit Fischleib, dann die Gruppe der Faustkämpfer, zwischen ihnen ein dreieckiges Ornament, zuletzt eine Ziege; in dem anderen neunmal die Ziege, dann ein Mann mit Bogen; vor ihm ein grösserer und ein kleinerer Bär. — Auf dem dritten Gürtelblech ist ein Streifen mit Vögeln von zwei breiteren Streifen mit Mäanderornament umfasst. — Alle Figuren, mit Ausnahme der Wasservögel (im fünften Streifen des zweiten Gürtelbleches), die mit Stanzen herausgetrieben sind, sind in Punktmanier hergestellt, so zwar, dass eine Reihe grösserer Punkte die Mittellinien der Menschen, Thiere, Schilde u. s. w. bezeichnet, die Aussencontouren durch kleinere Punkte angegeben sind. Die technische Arbeit an der ungemein dünn ausgetriebenen Bronze ist tadellos, alles Figürliche dagegen von grosser Roheit."

Gurlitt hält diese Gruppe von Arbeiten für einen letzten und jüngsten Ausläufer der oberadriatischen Situlenkunst. Indessen finden sich die gleichen Kennzeichen — lose Aneinanderreihung von anderen Monumenten her bekannter Motive, unverstandene mechanische Wiederholung uralter Motive, wie der Thierfriese, des Faustkampfes, der Hasenjagd — auch an den besten italischen Werken jener Kunst, wie den Situlen Benvenuti aus Este und aus der Certosa von Bologna. Gurlitt hält ferner jene steirischen Fundstücke nicht für eingeführte, sondern für alpine Arbeiten. „Sie sind Producte eines einheimischen, Jahrhunderte lang geübten, handwerksmässigen Betriebes, der sich im Technischen auf einer bemerkenswerthen Höhe hält, aber künstlerisch immer mehr

[1]) Verhandl. der 42. Philologenversammlung, S. 309 f.

verwahrlost. Dabei ist er von der neuen Umgebung nicht unberührt geblieben, er hat sich gewissermassen acclimatisirt: die Bewaffnung der Männer — von Bekleidung kann man bei der andeutenden Behandlung nicht reden — ist die einheimische, der Bär, vielleicht auch der Fuchs sind der einheimischen Fauna entnommen.“

Diese Bemerkungen sind insoferne ganz richtig, als man sie auf die oberitalische Heimat dieser Kunst bezieht; sie sind falsch, wenn sie lehren sollen, dass diese Kunst in den Alpenländern geblüht habe und dort verfallen sei.

In Tirol und Krain macht sich die Nähe Italiens durch reicheren Besitz an Werken dieser Kategorie geltend. Aus Tirol haben wir Bruchstücke einer Ciste (Taf. XXXIV) und eines bauchigen Gefässes (Taf. XXXVI, Fig. 6) vom Tscheggelberge zwischen Moritzing und Bozen, die Situlenfragmente von Matrei am Brenner (Taf. XXXV, Fig. 4—6), die Situla von Welzelach und mehrere Gefässfragmente von Meclo (Mechel) im Nonsthale. Kleinere Bruchstücke (ein Gürtelblechfragment aus Obervintl im Pusterthale) und ein als Anhängsel zugeschnittenes Blech aus Meclo sind Taf. XXXVI, Fig. 4 und 5, abgebildet.[1])

Die Ciste von Moritzing war ausnahmsweise ein cylindrisches Gefäss mit drei Bildzonen. Die unförmlich rohe Zeichnung erinnert an den Arnoaldi-Eimer. Unten sind Thierfiguren (Hirsche u. dgl.) mit Ranken im Maule und Rosetten unter dem Bauche; in der Mitte Reiter und Pferde führende Männer; die Leiber der ersteren sehen wie zerquetscht aus, die Pferde halten blasenförmige Gebilde im Maule. Oben waren Gespanne und ein Wettrennen zu Pferde gezeichnet. Die Schenkenfigur aus einer Festmahlscene ist sinnlos eingemengt. Das Fischblasenmuster der obersten Ornamentzone ist, wie v. Wieser richtig bemerkt, geradezu charakteristisch für die Metallindustrie der La Tène-Zeit. Ueberdies fanden sich mit der Ciste zusammen zwei eiserne La Tène-Schwerter und ein typischer Eisenhelm mit schmalem Nackenschirm, eine Form, die wohl auch in Italien nicht ganz selten vorkommt, in Mitteleuropa aber stets der Früh-La Tène-Periode angehört. Dadurch werden wir mit diesem Funde ans Ende des V. oder den Beginn des IV. Jahrhunderts verwiesen.

Die bauchige Vase, von deren oberem Theile das Bruchstück Taf. XXXVI, Fig. 6 stammt, zeigte in gleich roher Ausführung einen kahnförmigen Wagen, in dem drei Männer sitzen, davor und dahinter Männer zu Fuss und ledige Pferde oder Reiter, also Aehnliches wie die Situla von Watsch im obersten Streifen. Die Arbeit ist in einigen Details von der Zeichnung auf der Ciste verschieden, aber nicht um so viel besser, wie v. Wieser meint. Immerhin mögen es zweierlei Hände gewesen sein, welche Ciste und Vase verzierten.

[1]) Literatur: Die Bronzegefässe von Moritzing, reconstruirt von Fr. R. v. Wieser. (Mit 4 Taf.) Innsbruck 1891 (Zeitschr. Ferdinandeum III, S. 35). — Matrei: Giovanelli, Le antichità Rezio-Etrusche scop. pr. Matrei, Taf. I, Fig. 1—6, und v. Hochstetter, Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen, Taf. I, Fig. 3—5. — Welzelach: Fr. R. v. Wieser, Beiträge zur Anthropologie Tirols, S. 271, Taf. VI. — Meclo: L. de Campi, Arch. Trent. VII, 1888, S. 179 f., Taf. VI. Fr. R. v. Wieser, Die Bronzegefässe von Moritzing, S. 14 f. — Obervintl: Fr. R. v. Wieser, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, Sitzungsber. S. 85, Fig. 56.

Die Vasenfragmente von Meclo zeigen einen sitzenden Mann, einen stehenden Schenken mit Schöpfgefäss, den Rest eines kahnförmigen Wagens mit Männern in und hinter demselben, dann Bruchstücke von Thierzonen und Ornamenten.[1]) In dem Fragment mit Wagendarstellung will v. Wieser dieselbe Hand erkennen, wie an der Ciste von Moritzing.

Die Situla von Matrei (Taf. XXXV, Fig. 4—6) stammt aus einem Gräberfelde am nördlichen Abhange des Brenners. Erhalten sind Theile eines Zuges langbekleideter männlicher Gestalten der obersten Zone, ein Faustkampf um einen Preishelm in Anwesenheit ähnlicher Männer und der Rest eines unten abschliessenden Thierfrieses. Schon v. Hochstetter verwies auf die schlagende Aehnlichkeit vieler Einzelheiten dieser Darstellung mit den Figuren der Situla von Watsch und meint, die Uebereinstimmung sei so frappant, dass man annehmen möchte, es seien beide Objecte aus einer und derselben Hand hervorgegangen.

Die Situla von Welzelach ist nicht zum geringsten Theile interessant durch die Abgeschiedenheit ihres Fundortes. Dieser liegt im hinteren Iselthale, fern von allen frequenteren Verkehrslinien. Ueber die „öde Entlegenheit" des Ortes sagt v. Wieser: „Noch heute gehört das hintere Iselthal zu den ärmsten und vereinsamtesten Gebieten des Landes." Er zweifelt nicht, dass es der Erzreichthum der Berge war, welcher Ansiedler hieher lockte. Im Hintergrunde des Iselthales erhebt sich der Grossvenediger, und v. Wieser sieht in ihm einen sprechenden Zeugen für die Anwesenheit einer venetischen Bevölkerung in dieser Gegend. Wir halten diese Folgerung nicht für zwingend, und auch aus dem archäologischen Befunde lässt sich jene Bestimmung der alten Bewohner des Thales nicht mit Sicherheit rechtfertigen. Wir müssten sonst auch in Hallstatt und bei Kuffarn an der Donau Veneter annehmen. So werden wir also vorsichtigerweise nur Beziehungen mit Venetien für bewiesen halten.

Die Situla stammt aus einem Brandgräberfelde und hatte drei Zonen, deren unterste eine Reihe reissender und pflanzenfressender Thiere enthielt. Die obere zeigt einen Festzug, die mittlere ein Festmahl, eine Hasenjagd und Anderes, was sich nicht mehr bestimmen lässt. An der Spitze des Festzuges, welcher sich gegen einen stabtragenden Ordner (?) bewegt, erschien eine Reiterfigur, dann folgen Frauen mit sehr deutlich dargestellten getriebenen Metallgefässen auf dem Kopfe. Es ist interessant zu sehen, wie die Künstler hier und anderwärts die ihnen vertrauten getriebenen Metallarbeiten, als Gefässe und Helme, mit vollkommener Naturtreue darstellten.[2]) Hinter den Frauen schreitet eine merkwürdige Reihe behelmter Männer in langen friedlichen Gewändern. Sie blasen die Syrinx, ein Instrument, welches sonst öfter von sitzenden Zechern beim Festmahle gespielt wird. (Eine sitzende behelmte Figur in langem Gewande, vielleicht mit einem Musikinstrument, zeigt eine von den Situlen von St. Marein in Krain, worüber unten.) Im mittleren Streifen wieder-

---

[1]) Arch. Trent. VII, Taf. VI, Fig. 1—12.

[2]) Mit grosser Treue und Deutlichkeit ist auch der neben der kapuzenförmigen Kopfbedeckung der Frauen sichtbare Ohr- oder Schläfenschmuck gezeichnet.

holt sich die aus anderen Darstellungen bekannte Gruppe zweier Männer an einem Mischkessel, der auf hohem Dreifuss steht, dann die ebenso bekannten sitzenden, von Frauen bedienten Zecher. Neu ist eine Fusswaschungsscene: einer der sitzenden Männer streckt über einem Gefässe das eine Bein horizontal aus, welches eine vor ihm sitzende Frau an dem Fussende fasst. Die Ohren der friedlichen Thiere sind ganz unnatürlich lanzenspitzenförmig, wie an der Ciste von Moritzing. Sonst ist die Zeichnung weitaus besser als an dem letzteren Gefäss, und mit Recht zählt v. Wieser die Situla von Welzelach „zu den sorgfältigst gearbeiteten und beststilisirten Gefässen mit getriebenen Figurendarstellungen, die uns überhaupt erhalten sind". „Sie ist namentlich noch absolut frei von jenen La Tène-Einflüssen, welche für die Situla Arnoaldi in Bologna, die Cista von Moritzing und die Gefässfragmente von Mechel im Nonsberg charakteristisch sind." Die liebevolle Ausführung erhellt am klarsten, wenn bei den Frauen der oberen Zone beide Hände gezeichnet sind, obwohl nur eine zum Festhalten der Gefässe auf dem Kopfe dient. Die Zeichnung ausgestreckter Hände erinnert an flüchtige spätmykenische Vasenmalerei. Eine Besonderheit der Situla von Welzelach bildet die Stellung eines reissenden Thieres (eines Wolfes?) gegen die Reihe der Grasfresser und seine Absonderung durch Palmetten, welche vielleicht ein Versteck andeuten sollen.

Noch reicher an solchen Funden ist Krain, dem nur die Ausdehnung zur Küste fehlt, um ein östliches Gegenstück zu Venetien am oberen Rande der Adria zu bilden. Aus Krain stammt die bekannte Situla (Taf. XXXV, Fig. 1, 2) und das Gürtelblech von Watsch, mehrere Situlen, ein Situlenfragment (Taf. XXXV, Fig. 3) und drei Gürtelbleche von St. Marein und ein Gürtelblechfragment von Brezje bei Hönigstein.[1])

Die Situla von Watsch steht an relativer Güte der Zeichnung tief unter dem Certosa-Eimer, aber nebst der Vollständigkeit der Erhaltung empfiehlt sie sich durch Abwechslung in den Gegenständen, klare Anordnung der Gruppen und sehr fleissige Ausführung der Einzelheiten. Ein Zug von Pferdeführern, Reitern und Gespannen im oberen Streifen, ein Festmahl und ein Faustkampf im mittleren, ein Thierfries im unteren Streifen sind übersichtlich und klar, wenn auch gedrängt aneinandergereiht. Nur mit dem Widder neben dem Faustkampf hat der Thierbildervorrath eine Lücke der Mittelzone füllen müssen, und in der ersten hängt ein sitzender Vogel verkehrt vom oberen Rande herab.

Das Gürtelblech von Watsch ist dadurch vor Allem merkwürdig, dass es eine kriegerische Kampfscene bietet, was sonst in diesen Arbeiten nicht vorkommt. Zwei Reiter auf ruhig schreitenden Pferden sind gegeneinander gekehrt, und Einer schwingt das Beil, während der Andere zum Lanzenwurf ausholt. Zwei Lanzen sind bereits verschossen. Hinter jedem der Reiter steht ein Gerüsteter zu Fuss. Rechts sehen wir eine Füllfigur in friedlicher Tracht von

[1]) Literatur: Situla von Watsch, v. Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen (Denkschr. math.-naturw. Cl. der Akad. der Wissensch. XLVII, Taf. I, Fig. 1—2. — Gürtelblech von Watsch, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, 1884, Taf. IV. — Situla von St. Marein, „Argo", 1893, Taf. III. Eine zweite inedirte Museum Wien. — Gürtelbleche von St. Marein und Brezje, Mitth. Anthr. Gesellsch. XXIV, 1894, Taf. III.

der Gruppe abgekehrt. Die Arbeit ist würdig des Zeichners, der den Certosa-Eimer verziert; auch die Beile, Helme, Kleider sind den dortigen sehr ähnlich. Ein gewandter Künstler kann diese Gruppe durch eigene Erfindung und Umordnung aus der sonst üblichen Composition eines Zuges von Kriegern zu Ross und Fuss gewonnen haben. Die Stellung der Pferde zu ändern, ging über sein Vermögen. Ebenso verräth die Füllfigur in Bürgertracht die engen Grenzen seiner Geschicklichkeit.

Ein Gürtelblech vom Magdalenenberge bei St. Marein[1]) ist dem vorigen äusserlich sehr ähnlich. Es hat dieselbe Form und Umrahmung mit einem (allerdings etwas anders ausgeführten) Flechtband.[2]) Aber die Zeichnung ist, obwohl technisch sorgfältig, stilistisch viel roher, die Composition weit ungeschickter. Rechts haben wir den Faustkampf um den Helm, links einen Reiter auf unförmlich langgezogenem Pferde und dahinter, weil es doch nicht anging, den Pferdeleib bis an das Ende des Bleches auszudehnen, noch eine rohe doppelte Palmette mit einem darauf sitzenden, eine Schlange im Schnabel haltenden Vogel.

Wenn diese beiden Gürtelbleche der ersten Classe venetischer Arbeiten beizuzählen sind, gehört ein anderes Gürtelblech von St. Marein[3]) der zweiten Classe dieser Zeichnungen an. Es ist viel schmäler und länger und geziert mit einer Reihe geflügelter Figuren, die bald Thier-, bald Menschenköpfe haben. Derlei findet sich sonst nur in Este, und der Fund eines solchen Stückes in Krain ist ein deutlicher Fingerzeig für die Herkunft all' der anderen in den Alpenländern ausgegrabenen „lamine figurate“.

Ein drittes Gürtelblech von St. Marein[4]) stammt aus demselben gräberreichen Riesentumulus wie die beiden vorigen, weicht aber technisch und stilistisch von beiden ab. Ohne jede Umrahmung zeigt die Fläche in blosser Gravirung zwei roh, aber nicht ungeschickt gezeichnete Thiergestalten, wovon die Vorderseite der einen durch eine alte Reparatur unsichtbar geworden ist. Diese Figur war ein Löwe oder ein anderes reissendes Thier. Das zweite, langgehörnte Thier trägt in seinem Maule eine blattförmige Figur mit concentrischen Innenlinien und einem herabhängenden Vogelkopf, eine ganz sinnwidrige Combination, entstanden aus den als Füllschmuck auch in Thiermäulern auftretenden Ranken und den ebenfalls raumfüllenden Vogelfiguren. Auf dem gehörnten Thiere steht rückwärts gewendet ein Hund, von welchem nur der Hinterleib erhalten ist. Dieser Theil ist nach einer Jagdscene componirt, in der, wie es häufig gezeichnet wurde, ein Hund auf den Rücken des Wildes gesprungen ist.

Nur das zerbrochene und geflickte Ende eines Gürtelbleches haben wir von Brezje.[5]) Es zeigt das Symplegma einer obenhin bekleideten Frau, die auf

---

[1]) Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXIV, Taf. III, Fig. 1.

[2]) Ueber die östliche Herkunft des Flechtbandes s. Riegl, „Stilfragen“, S. 89, 194, über seine Beliebtheit in der archaisch-griechischen Kunst, Furtwängler, Arch. Ztg., 1883, S. 158 f.

[3]) L. c., Fig. 2.

[4]) L. c., S. 76, Fig. 280. Hier Taf. XXXVI, Fig. 7.

[5]) L. c., Taf. III, Fig. 3.

einem Lehnstuhle sitzt, und eines vor ihr knieenden und umblickenden Mannes. Dieselbe Gruppe wiederholt sich daneben, im Gegensinne componirt, wodurch sich das Umblicken des Mannes erklärt. Dann war noch ein Mischgefäss auf hohem Dreifuss vorhanden, das Ganze also eine Festmahlscene, richtiger eine ausgelassene Orgie. Eine Analogie bietet nur das Symplegma auf dem Spiegel von Castelvetro. Dort und auf mehreren anderen Bronzen finden sich auch sitzende und zechende Männer, die von Frauen bedient werden. So gewinnen wir durch neue einzelne Züge doch immer wieder Ausblicke auf die Mutterkunst, die den venetischen Arbeiten zu Grunde liegt. Aber wie sind ihre Vorstellungen verroht und vergröbert!

Die Situlen vom Magdalenenberge bei St. Marein sind theils schlecht, theils gar nicht publicirt. Ersteres gilt von einem im Laibacher Museum befindlichen Stück, das unter einem Thierfries friedlicher, zum Theile ithyphallischer Vierfüssler noch einen Vogelfries hat. In den beiden oberen Zonen sind Männer und Thiere gezeichnet. Man erkennt den Faustkampf zweier Athleten zwischen stabhaltenden Wächtern und als Anomalie eine behelmte sitzende Figur.

Eine Situla im Wiener Museum ist schlecht erhalten und hat drei Zonen, zu unterst eine Reihe friedlicher Vierfüssler. Eines der Thiere hat eine Palmette im Maule, auf dem Rücken der meisten anderen sitzen nach rückwärts gewendete Vögel. In dem mittleren Streifen erkennt man die Festmahlscene mit sitzenden Männern und solchen, welche sich stehend an einem Mischkessel zu thun machen, aufwartenden Frauen, aber auch mit einem Mann, der ein Thier mit der Doppelruthe lenkt. Oben sind Männer, welche Böcke oder andere Thiere ähnlich antreiben. Auf den Thieren sitzen wieder Vögel, und ein Vogel sitzt (hier und im mittleren Streifen), wie auf der Watscher Situla, verkehrt auf dem oberen Rande des Bildstreifens. Die Ausführung der Hauptformen wie der kleinsten Details, z. B. der durch feinpunktirte Strichlein angedeuteten Musterung der Gewänder, ist so völlig gleich wie auf der Watscher Situla, dass man unbedenklich beide Eimer demselben Arbeiter zuschreiben darf. Durchaus verschieden ist nur die Klarheit und Mannigfaltigkeit dort, die Planlosigkeit und Eintönigkeit hier. Wir werden daraus wieder entnehmen, dass es dieser Art von „Künstlern“ auf Sinn und Gehalt in ihren Werken wenig ankam, und dass sie gerne variirten, mochte dabei herauskommen, was da wollte. Ihrem „Publicum“ war es offenbar nur um gewisse herkömmliche Figuren zu thun; dieselben durften so bunt gemengt sein als nur immer.

Ich habe den Versuch gemacht, an der Hand der ausführlichsten dieser Arbeiten, nämlich der Situlen, gleichsam den idealen Bestand eines solchen Werkes zu reconstruiren.[1]) Die stets wiederkehrenden Repliken gewisser Vorstellungen gestatten ja, gleichsam ein normales Bilderquantum anzunehmen, das sich mehr oder minder reichlich und regelmässig fast immer wieder vorfindet. Es ist die Schilderung festlicher Vorgänge, welche wir vielfach in drei auf epische Art nacheinander folgenden Abschnitten dargestellt sehen. Diese drei

[1]) Vgl. meinen Vortrag „über die Situla von Watsch und verwandte Denkmäler“ in den Verhandl. der 42. Philologenversammlung, S. 300 ff.

Abschnitte sind: 1. ein Festzug kriegerisch gerüsteter oder friedlich gekleideter Männer; 2. Spiele, als: Faustkampf, Wettfahren, Wettreiten; 3. ein Festmahl. In concreto fehlt häufig etwas von diesen Abschnitten, oder es findet sich ein Ueberschuss von Scenen aus anderen Lebenskreisen. Demnach darf man nicht von einer „Folge bunter Bilder aus dem täglichen Leben“ sprechen. Dieser Ausdruck würde vielmehr auf die Werke der Mutterkunst passen, aus welcher die Veneter die Vorbilder ihrer figuralen Decoration schöpften, nicht aber auf diese letztere selbst.

In der letzteren scheint, abgesehen von der stilistischen Entstellung, mit jenen Vorbildern ein doppelter Process vorgegangen zu sein, ein Process der Auslese und der Anpassung. Die eine geschieht durch Auswahl dessen, was man zum Schmuck jener kostbaren Bronzegegenstände für besonders geeignet hielt, was sich durch Gebrauch einbürgerte und befestigte. Die Anpassung vollzog sich durch localgerechte Abänderung aller in die Augen springenden Einzelheiten. Die Stühle, Gefässe, Trachten, Waffen, Werkzeuge u. s. w. müssen wir für einheimische, ortsgebräuchliche Formen halten, wie es für die Helme, Beile, Pferdegebisse und Anderes mit aller Sicherheit erwiesen ist. Daraus hat man wieder auf „historische Vorstellung“ geschlossen, wie wir glauben, mit Unrecht. Das ist nichts weiter als das Localcolorit, welches der fremden Erzählung gegeben wird. Aehnliches wird im Leben jener oberitalischen Stämme und ihrer Nachbarn in den Alpenländern gewiss zu sehen gewesen sein, und daran schloss sich die Darstellung an, aber daraus ist sie nicht hervorgegangen, und es fehlt ihr sicherlich die Absicht, Bestimmtes aus dem Leben nachzuahmen. Das liegt gar nicht im Geiste so primitiver Menschen.

Man darf aber vielleicht die Frage aufwerfen, was sich die Zeichner jener Gefässe und Gürtelbleche bei der Herstellung dieser Arbeiten gedacht haben, warum sie aus dem fremden Bildervorrath mit Ausschluss anderer (namentlich Kampf-) Scenen gerade jene drei Abschnitte ausgewählt haben. Da darf man denn etwa die Vermuthung aussprechen, dass die Darstellungen der Situlen Spiele und Gelage zum Andenken Verstorbener zeigen, wie sie nach alter, Griechen und Italikern gemeinsamer Sitte bei der Bestattung gefeiert wurden, und wie sie Homer bei der Leichenfeier des Patroklos beschreibt. Die Situlen stammen ja aus Gräbern und sind vielleicht eigens für den Grabgebrauch angefertigt worden.

Es besteht eine merkwürdige Uebereinstimmung zwischen dem typischen Bilderquantum der Situlen und altitalischer Festsitte, wie sie uns vorzugsweise aus römischen Nachrichten bekannt ist. In den römischen Spielen waren regelmässig Pferde- und Faustkämpfer zu sehen. Ein festlicher Aufzug ging den Circuskämpfen voraus, und am Schlusse gab es einen Festschmaus.[1]) Für Rom war Etrurien hierin vorbildlich, Etrurien aber war damals schon hellenisirt. An den Grabkammerwänden von Tarquinii erkennt man die Darstellungen solcher Festlichkeiten als Bestandtheile von Leichenfeiern. Aus Etrurien kann

[1]) Vgl. meine „Beiträge zur Erklärung der Situla von Kuffarn“, Mitth. Anthr. Gesellsch., Wien, XXI, 1891, Sitzungsber. S. 78 ff.

solche Festsitte zu den Umbrern und Venetern gelangt sein. So besass man in dem Culturkreis, aus dem die Situlen hervorgegangen sind, wahrscheinlich ein besseres Verständniss für jene oft wiederholten Abschnitte als für andere Motive, die in den Vorlagen vorhanden waren.

In der Kunst der Situlen, Gürtelbleche u. s. w. aus Oberitalien und den Alpenländern herrscht Entlehnung, Umbildung und auch Rückbildung. Zu dem primitiven Charakter dieser Kunst hat nicht nur die Alterthümlichkeit ihrer Vorlagen, sondern auch die Degeneration beigetragen. Unter gewissen Voraussetzungen ist dieser Archaismus fähig, in jeder beliebigen Zeit hervorzutreten. Aus römischer Zeit stammt eine versilberte Bronzeplatte der Nationalbibliothek zu Paris, die mit einem Wolfszahnornament eingefasst ist, und auf welcher ganz im Stile der Situlen römische Krieger und allerlei Thiere und Embleme gezeichnet sind.[1])

Man hat die venetischen Situlen früher allgemein für sehr alt gehalten; man nannte sie „proto-etruskisch“, „voretruskisch“, „umbrisch“, bis P. Orsi zeigte, dass sie nicht älter seien als die Certosastufe der Gräber bei Bologna und die dritte Gräberstufe von Este.[2])

Orsi war es auch, welcher den Antheil der Veneter an der Schaffung dieser Denkmäler zuerst betonte. Er stellte die Gruppe von Este mit ihrem breiten Anhangsgebiet in der Alpenzone als eine dritte archäologische Gruppe neben die Gruppen von Villanova und Golasecca und vindicirte sie den nordwestlichen Illyriern, wie die beiden anderen den Umbrern und Kelten.[3])

Während Orsi nur die Möglichkeit zulassen wollte, dass die Situla von Watsch in Krain selbst entstanden sei, hat v. Hochstetter kühn angenommen, dass sich die Kunst dieser Denkmäler nicht ohne ein orientalisches Erbe, aber unabhängig von Einflüssen aus Griechenland und Italien entwickelt habe.[4]) Dieser Gedanke wurde von Benndorf sofort durch den Hinweis widerlegt, dass Cultur nicht in abgeschiedenen Gebirgswinkeln, sondern in fruchtbaren, dem Verkehre offenen Tiefländern entstehe, dass also schon von vorneherein Oberitalien als Heimat jener Kunst anzusehen sei, wo sich zudem die grössere Mehrzahl der einschlägigen Denkmäler gefunden habe. Benndorf hat es auch ausgesprochen, dass die Situlenzeichnungen wahrscheinlich von der altjonischen Kunst abhängig seien, mit der sie sich vielfach berühren.[5])

[1]) Babelon et Blanchet, Catalogue, Nr. 1364. Der Federschmuck der Pfauenschweife ist ganz urwüchsig durch Zickzacklinien wiedergegeben. Vgl. oben S. 31 ff., Fig. 5—10 und S. 355, Anm. 2.

[2]) Orsi, „Cenni sulle necropoli Carniche e sulla situla figurata di Watsch“. (Atti e Mem. della R. Deput. per la Romagna, III. Ser., vol. I, Modena 1883.)

[3]) Orsi, „Sopra le recenti scoperte nell' Istria e nelle Alpe Giulie e sulla necessità di costituire un nuovo gruppo archeologico“. (Bull. pal. Ital. XI, 1885. Die zweite Hälfte des Titels findet sich nur im Separatabdruck dieser Arbeit.)

[4]) v. Hochstetter, „Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen und der Culturkreis der Hallstätter Periode“.

[5]) „Ueber ein Gürtelblech von Watsch.“ (Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, 1884, Sitzungsber. S. 43 f.)

Deschmann besprach die Situla von Watsch zuerst als ein Kunstwerk „etruskischer Metalltechnik". Aber Brizio bemerkte mit Recht,[1]) dass die Etrusker zur Zeit der Certosagräber bereits ganz andere Techniken und einen anderen Stil besassen. Daher betrachtet er als Schöpfer der Situlakunst die Umbrer und meint, locale Schulen hätten in Bologna und Este bestanden. Bologna wird man nicht für ein Centrum solcher Arbeit halten dürfen. Damit fällt auch Brizio's Annahme, wonach importirte griechische Vasen und Reliefstelen, wie sie aus den Certosagräbern zahlreich bekannt sind, die Vermittler fremder höherer Einflüsse gebildet hätten.

Brunn hat in einer Abhandlung „Ueber die Ausgrabungen der Certosa bei Bologna"[2]) die drei Gruppen figuraler Denkmäler aus diesem Fundorte — griechische Vasen, etruskische Reliefstelen, „umbrische" Metallarbeiten — getrennt behandelt und die eigenthümliche Sonderstellung der letzteren hervorgehoben. Die griechischen Vasen sind ohne Einfluss auf die einheimische Kunstübung geblieben; nichts spricht für einen unmittelbaren Zusammenhang gleichzeitiger griechischer Arbeiten mit den venetischen Situlen. Ebenso unabhängig sind die letzteren von den Reliefstelen der Certosagräber, woran sich die jüngere etruskische Kunst in einem handwerksmässig vergröberten Localdialekt ausspricht. Die Situlen zeigen dagegen eine merkwürdige „Uebereinstimmung mit ältester griechischer Kunst in der gesammten tektonischen und poetisch-künstlerischen Auffassung". Indessen können wir Brunn nicht beistimmen, wenn er meint, dass in der Auffassung der menschlichen und thierischen Gestalten und in dem gesammten Formenvortrag nicht sowohl der Charakter einer eigenthümlichen Kunstschule, als in allgemeiner Weise eine Stammes- und Volksindividualität sich geltend mache. Nach ihm ist die „umbrische Kunst" als Nebenschössling aus einer uralten Stammesgemeinschaft der arischen Völker hervorgesprossen. Während aber im Centrum der antiken Cultur die Kunst, durch das Griechenthum veredelt, den Höhepunkt ihrer Entwicklung bereits überschritten habe, sei der Kunst an der Peripherie der griechisch-italischen Welt noch ein kurzes Sonderdasein vergönnt gewesen. Sie habe aber dort, am Rande des classischen Culturkreises, nicht mehr die Kraft gehabt, die Entwicklung vom archaischen zum hohen Stil von sich aus und für sich noch einmal durchzumachen. Vielmehr sei sie durch eine partielle Befruchtung und den Versuch der Uebertragung in eine spätere Kunstweise der eigenen Auflösung entgegengeführt worden.[3])

[1]) Nuova Situla figurata di bronzo scop. a Bologna, Modena 1884.

[2]) Abhandl. der phil. Cl. der königl. bair. Akademie der Wissensch. XVIII, S. 145—203.

[3]) Partielle Befruchtung sieht Brunn in manchen Einzelheiten, welche spätere griechische Einflüsse verrathen. Uebertragung in eine spätere Kunstweise erkennt er in dem beim Lateran gefundenen Marmorsessel im Palazzo Corsini. (Mon. dell' Inst. XI, 9.) Schon Benndorf hatte, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XIV, S. [44], auf die Aehnlichkeit dieses Stuhles mit den geflochtenen Lehnsesseln auf der Situla von Watsch hingewiesen und auf die Analogien der Marmorreliefs des Stuhles mit Situladarstellungen aufmerksam gemacht. Brunn sieht in der Sedia Corsini ein Zeugniss für die ferneren Schicksale der Situlenkunst. Ihm erscheinen die zu Fuss und zu Ross aufmarschirenden Krieger, die Jagd, der Opferzug, die Kampfspiele jenes Steinsessels in ihrem flachen Relief und ihrer Streifenabtheilung wie eine in Stein übertragene

Dieser Auffassung der Situlenkunst stehen schwere Bedenken entgegen. Nach ihr wäre diese Kunst von gleichem Alter wie die griechische und hätte nur eine langsamere Entwicklung durchgemacht, in der sie dann durch äussere Einflüsse gehemmt worden sei. Nichts in unserem Denkmälerbesitz vom Rande der classischen Welt berechtigt zu dieser Ansicht; Alles spricht vielmehr gegen dieselbe. Brunn selbst erkennt, dass das Problem jener Kunst seine Lösung im wesentlichen Theile erst von der Zukunft erwarten müsse. Er findet „kaum eine zweite Gruppe von Monumenten, welche so direct wie die Situlen von Bologna und Watsch, zu einer Reconstruction des homerischen Schildes herangezogen werden könnten“.[1] Aber zwischen dem Schild und den Situlen liegt vielleicht ein halbes Jahrtausend, „während eine diesen Zeitraum überbrückende Vorgeschichte für die Kunst der letzteren so gut wie gar nicht existirt“. Wir kennen die Vorstufen der Certosaperiode in Oberitalien und den Alpenländern zu genau, um eine Vorgeschichte der Situlenkunst in denselben annehmen zu dürfen. Andererseits darf sich die Charakteristik dieser Kunst nicht, wie es bei Brunn geschieht, ausschliesslich auf eines der besten ihrer Werke, den Certosa-Eimer, stützen. Dadurch gelangt man zu einem viel zu günstigen Urtheil über die ganze Gruppe. Die Einfachheit der Darstellungsmittel[2]) ist zum Theile Kennzeichen eines jeden (auch durch Rückbildung) primitiven Stiles und daher für die Reconstruction des homerischen Schildes kaum in dem Grade werthvoll, wie Brunn annimmt.

Eine Widerlegung der Ansichten Brunn's erscheint um so nöthiger, als diese von S. Reinach unlängst wieder aufgenommen und weiter ausgeführt

---

Situla. Nur ist in der Einzelausführung der Gestalten die Vortragsweise einer späteren griechisch-römischen Kunst massgebend geworden, wobei übrigens die in ihre Gewänder eingewickelten Gestalten noch bestimmt auf ihre Vorgänger in den Bronzereliefs hinweisen und ausserdem die Ornamente der Epheuranken und des laufenden Hundes ganz auffallend an die Decoration der Bologneser Stelen erinnern.

[1]) Diesen Gedanken hat Brunn auch in der „Griech. Kunstgesch.“ I, S. 81, festgehalten, obwohl er dort schon auf die mykenischen Dolchklingen hinwies, allerdings nur, um für die abweichende Technik des Schildes einen Fingerzeig zu gewinnen. Auch das Silbergefässfragment aus dem vierten mykenischen Schachtgrabe mit der Darstellung einer belagerten Stadt (l. c., S. 79, Fig. 59), eine Reliefscene, welche der homerischen Schildbeschreibung viel ähnlicher und würdiger ist, hat Brunn nicht von seiner Hochschätzung der norditalischen Situlen abwendig gemacht.

[2]) „Zu unserer Ueberraschung (?) erkennen wir jetzt, wie geringer Mittel es in den Anfängen der Kunst zum Ausdrucke grösserer Gedankenreihen bedarf. . . . Waffen, Köpfe und schreitende Beine bilden den Krieger auf dem Marsch. Einzelne Gestalten erscheinen ganz eingewickelt ohne Andeutung der Arme. Diese werden nur sichtbar, wo sie etwas zu thun haben; Einer genügt, um eine Last auf dem Kopfe im Gleichgewicht zu halten. Beide sind nöthig, um das Schwein an den Hinterbeinen zu schleppen. Nur gerade soviel ist gegeben, als nöthig ist, damit die Figur etwas aussage, etwas bedeute, und je nur soviel Figuren treten auf, als zur Bezeichnung einer Handlung oder Function eben nothwendig ist. Die Krieger bilden nicht eine ungezählte Masse, zwei sind zu Pferde, fünf sind mit länglichovalen, drei mit viereckig abgerundeten, vier mit kreisrunden Schilden bewaffnet; andere vier tragen Aexte, so dass wir die Vorstellung gewinnen, ein in verschiedene Abtheilungen gegliedertes Heer an uns vorüberziehen zu sehen.“ (Griech. Kunstgesch. I, S. 81.) Diese letztere Art der Abkürzung geht jedoch, wie ich glaube, durch die ganze antike Kunst hindurch, welche die Darstellung „ungezählter Massen“ nie versuchte.

worden sind.[1]) Wer die in mehreren Abhandlungen virtuos vertretenen Ideen Reinach's kennt, weiss auch, warum derselbe gerade dieser Auffassung Brunn's seinen Beifall spendet. Reinach ist der ausgesprochenste Gegner der Annahme orientalischer Einflüsse im Bereich der ältesten griechischen Cultur. Die „celto-illyrischen" Situlen sind nun aber keine orientalischen Werke; daher geniessen sie den Vorzug, auch von ihm als Anschauungsmittel für die homerische Schildbeschreibung gepriesen zu werden. In früheren Jahrzehnten hielt man sich zu diesem Zwecke an die Basreliefs assyrischer Königspaläste und an die mit getriebenen Figuren verzierten, vergoldeten Silberschalen von Ninive, Cypern, Etrurien und Latium. Seit man die erzählenden Bildwerke aus dem mykenischen Griechenland kennt, treten jene orientalischen und jüngeren Analogien zum homerischen Schilde in den Hintergrund. Aber ganz ebenso müssen vernünftigerweise die oberitalischen Situlen zu dem gleichen Zwecke in den Hintergrund treten. Denn sie sind weder älter noch origineller als jene orientalischen Arbeiten, und mit gleichem Rechte, wie man von „elenden phönikischen Bildschalen" gesprochen hat,[2]) kann man von „elenden illyrischen Situlen und Gürtelblechen" reden.

Für die Geschichte der griechischen Kunst sind diese Werke also von untergeordneter Bedeutung. Dagegen besitzen sie selbstständigen und nicht geringen Werth für die Geschichte der Cultur im Zwischengebiet zwischen Griechenland und dem barbarischen Europa. Wie ist die Situlenkunst entstanden? Es erschien Brunn nicht ganz mit Unrecht als eine Stütze seiner Auffassung, dass diese Bronzearbeiten zuerst von Orsi, dann immer allgemeiner einem illyrischen Stamme zugeschrieben wurden, welcher von der Ostseite der Adria her auf Landwegen nach Oberitalien gelangt ist. Dieser Stamm konnte ein früher in Berührung mit Nordgriechenland gestandenes Volksthum schliesslich in den Ostalpen und am Südfusse derselben zur Herrschaft gebracht haben. „Erst weitere Entdeckungen," meint Brunn, „werden hierüber Klarheit bringen. Aber die Annahme einer jahrhundertelang dauernden archaischen Culturstufe erscheint minder bedenklich, wenn wir die noch heute bestehenden Zustände in der Nachbarschaft jener Gebiete berücksichtigen. Während in Italien und dem gesammten Westeuropa die Kunst seit Giotto mehr als eine volle Entwicklungsreihe durchgemacht hat, fristet in den Balkanländern und über dieselben hinaus im gesammten Bereiche der griechisch-orientalischen Kirche die byzantinische Kunst bis heute ihr fast unverändertes Dasein. Kommt aber einmal der Tag, wo sie über die Grenzen ihres jetzigen Bestehens hinauszugehen unternimmt, so wird sie schwerlich die Wege der occidentalischen Kunst in ihren verschiedenen Phasen noch einmal durchmessen, sondern ebenso wie diese verschwinden und untergehen wie die umbrische oder illyrische in der hellenistisch-römischen."

In Illyrien wäre also der Schauplatz einer jahrhundertelang dauernden archaischen Kunstübung zu suchen, als deren letztes Ergebniss die oberitalischen

[1]) „Le bouclier d'Achille et les situles celto-illyriennes" (Bertrand-Reinach, Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube, Paris 1894, S. 218—228.

[2]) Reichel, Ueber homer. Waffen, Wien 1894.

Situlazeichnungen angesehen werden müssten. Allein dagegen streitet unsere im letzten Jahrzehnt gewonnene Kenntniss der Vorgeschichte des nordwestlichen Balkangebietes. In Bosnien sind ausgedehnte Gräberfelder, welche die ganze Entwicklung von der Bronzezeit bis zur römischen Herrschaft vertreten, systematisch untersucht worden; aber es hat sich dabei keine Spur solcher Bronzearbeiten ergeben, wie sie Este und Watsch berühmt gemacht haben. Ja, nicht einmal die Gefäss- und anderen Typen, welche in Oberitalien und den Ostalpen als Träger jenes Bilderschmuckes dienen, kommen in diesem altillyrischen Gebiete vor.

Allerdings fehlt es in Bosnien nicht an stilistischen Analogien zu den Situlen. Aber die Ueberreste, auf denen sie vorkommen, sind Bruchstücke von Grabsteinen, auf welchen die Figuren in eingehauenen Umrisslinien dargestellt waren. Sie fanden sich im äussersten nordwestlichen Winkel des Landes, und was die Zeit betrifft, so stammen sie nach aller Wahrscheinlichkeit aus dem Ende der Hallstatt- und dem Beginne der La Tène-Periode, also genau aus derselben Zeit wie die oberitalischen Situlen. Man kann also, ehe vielleicht weitere Entdeckungen ein neues Bild gewähren, nur vermuthen, dass die „Situlenkunst“, wie sie ja wohl auch in Oberitalien nicht auf Eimer und andere Bronzeblecharbeiten beschränkt war, über die Adria hinübergegriffen und dort an Grabsteinplatten eine besondere Verwendung gefunden hat. Die erhaltenen Fragmente sind an sich unbedeutend: die linke obere und die linke untere Ecke zweier von gut gezeichneten Flechtbändern umrahmten Stelen aus der Gegend von Bihač.[1]) Das eine Bruchstück zeigt einen Krieger mit hochbuschigem griechischem Helm und aufgestellter Lanze, das zweite die Beine einer nach links knieenden oder laufenden Figur in gemusterten Hosen. Diese Sculpturen beweisen aber jedenfalls, dass die Uebung einer der Situlenkunst ganz ähnlichen Zeichnung auf Stein im Lande selbst geherrscht hat; denn an Import aus Italien ist bei solchen Arbeiten wohl nicht zu denken.

Es fehlen also die Beweise, dass in den Situlen und verwandten erhaltenen Werken nur das Endergebniss der langen Stagnation eines Stiles von byzantinischer Zähigkeit vorliege. Aber dadurch wird die Genesis jener Werke nicht aufgehellt. Es bleibt ein dunkler Punkt in dem Gegensatz zwischen ihrem Stil und dem der gleichzeitigen Kunst an historischen Betriebsstätten. Nachdem man einhellig zu der ausschliesslich richtigen Ansicht gelangt ist, in der orientalisirend-griechischen (nach Benndorf in der altjonischen) die Mutterkunst zu erkennen, bleibt die Frage offen, woher dieser Archaismus in so vorgeschrittener Zeit stamme. E. Pais dachte an den Seeweg aus Epirus und dem westlichen Peloponnes nach den Pomündungen. Schon im VIII. Jahrhundert hätten die Euböer Verbindungen mit Epirus gehabt, und in Dodona und Olympia fanden sich Denkmäler, wie sie als Vorbilder an der oberen Adria gewirkt haben können.[2]) Ein hervorragendes Werk dieser Art ist der Bronzepanzer aus dem Alpheios

[1]) Mitth. aus Bosnien und der Hercegovina III, S. 516 Taf. XII, und V, S. 337 Taf. LXX.

[2]) E. Pais, „Intorno alle più antiche relazioni tra la Grecia e l'Italia“. (Rivista di Filologia e d'Istruzione classica XX, Turin 1891.)

bei Olympia (Taf. XXXVI, Fig. 1 und 2), auf den schon Benndorf in einer Discussion über die Watscher Funde hingewiesen. Nach einer anderen Richtung hat v. Duhn die Blicke gerichtet, indem er den Verkehr der unteritalischen (namentlich der tarentinischen) Griechen mit Istrien und Venetien betonte.[1]) Aber diese Landschaften haben mit der Entwicklung im Mutterlande mehr oder minder Schritt gehalten, und nur eine langsame Vorschiebung älterer Kunstformen auf dem Landwege könnte jenen räthselhaften Archaismus erklären.

Karl Schumacher[2]) hat angenommen, dass fremde, im Nordosten Italiens angesiedelte Elemente um 500 die Vorbilder der Situladecoration geschaffen hätten. Diese Vorbilder habe man sich der Chiusiner Elfenbeinciste, Mon. dell' Inst. X, Taf. XXXIX, Fig. 1, ähnlich zu denken, einem der Situla Benvenuti stilverwandten Werke phönikisch-griechischer Kunst, das vielleicht von angesiedelten phönikischen oder kleinasiatisch-griechischen Arbeitern in Italien selbst ausgeführt worden sei.

Ghirardini[3]) erblickt in der Situla einen orientalischen Gefässtypus, der in Mittelitalien ziemlich selten ist, dagegen in Bologna und namentlich um Este sehr häufig wird. Er sagt: „In den seltenen Fällen, wo die Situla in Etrurien und Latium erscheint,[4]) geschieht es ausnahmslos in Begleitung von Gegenständen orientalischer Form und grösstentheils orientalischer Herkunft.“ Er glaubt daher, dass dem Orient die Erfindung dieses Typus und den Phönikern die Einführung desselben in Italien zuzuschreiben sei.[5]) In Italien sei die fremde Metallwaare frühzeitig nachgebildet worden, und die Situlen hätten im Norden des Apennin ihre eigentliche Heimat gefunden. Um Este erscheinen sie erst in der zweiten Gräberstufe und verdrängen hier den älteren Villanova-Urnentypus, denn in der Lombardei und den Alpenländern dienten diese Eimer gewöhnlich als Grabgefässe.

Hinsichtlich der jüngeren Situlendecoration scheint uns ein Zwischenglied zwischen echtgriechischen Arbeiten, wie es z. B. die korinthischen Vasen sind, und den Situlen in der Ueberlieferung zu fehlen. Dieses Zwischenglied wird wohl einst nachgewiesen werden und, indem es die zeitliche Lücke füllt, den Stammbaum der venetischen Kunst vervollständigen.

Die venetische Kunst ist nicht ohne Nachwirkung geblieben. Sie hat als Erzeugerin weit umher verbreiteter und natürlich sehr hochgeschätzter Werke zur Schaffung des La Tène-Stiles, wie schon bemerkt wurde, nicht unwesentlich beigetragen. Hier findet sie ihr Ausleben. Die Entstehung und Verbreitung des

[1]) Friedr. v. Duhn, „Die Benützung der Alpenpässe im Alterthum“. (Neue Heidelberger Jahrbücher II, 1892, S. 57 ff.) Vgl. oben S. 426 u. 563.

[2]) „Eine pränestinische Ciste im Museum zu Karlsruhe“, S. 62 ff.

[3]) „La situla Italica primitiva“, I. S.-A. Sp. 52 f.

[4]) Nur in einzelnen Exemplaren zu Corneto, Palestrina, Vetulonia und Chiusi. Im Faliskerlande fehlt sie ganz, obwohl dort grosser Reichthum an getriebenen Bronzegefässen herrschte.

[5]) Unter den Tributgaben der Kefa an die Pharaonen ist im Grabe des Rekhmara eine Situla mit cannelirter Wandung und Rosetten auf dem Rande abgebildet. Allerdings hat sie hohe Henkel und einen Steinbockkopf auf dem Deckel. Die cannelirten Wände finden sich wieder an Situlen von Este und Santa Lucia.

La Tène-Stiles vollzog sich in den letzten Jahrhunderten vor dem Beginne unserer Aera gleichzeitig mit grossen geschichtlichen Vorgängen, die insgesammt eine ähnliche Tendenz zeigen. In dieser Zeit ist die politische Vormacht in den Mittelmeerländern vom Osten auf den Westen übergegangen. Die Rolle des Morgenlandes vertritt jetzt Karthago, die Stelle Griechenlands wird von Rom eingenommen. In Mitteleuropa geschah Aehnliches durch die Ausbreitung der keltischen Herrschaft über den Osten. Diese Bewegung drohte sogar zu einer Reaction des Nordens gegen den Süden anzuschwellen. Sie ist ein Vorläufer der grossen Völkerwanderung der Kaiserzeit. Was die Kelten versuchten, haben die Germanen in späteren Jahrhunderten wirklich vollbracht.

Aber nur durch den jahrhundertelangen fördernden Einfluss des Ostens ist der Westen erstarkt. Die La Tène-Cultur wurzelt in älteren Culturphasen der Zwischenländer, wenn auch keineswegs ausschliesslich in der venetischen

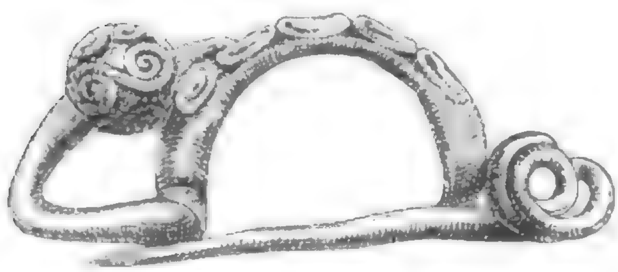




Fig. 200 und 201. Bronzene Früh-La Tène-Fibel aus Mähren, nat. Gr.

Cultur. Sie ist, wie die letztere selbst, genährt durch Einflüsse aus dem orientalisch-classischen Länderkreise am Mittelmeere. Griechen, Phöniker und Etrusker waren die Vermittler, wie sich im Einzelnen zeigen lässt.[1]) Zu ihren Merkmalen gehören viele technische Fortschritte, daneben allerdings auch die Aufnahme neuer künstlerischer Elemente, aber bei starker Vernachlässigung der Formen. Ueberhaupt wird der Decoration verhältnissmässig geringerer Werth beigelegt als der praktischen Brauchbarkeit der Objecte. Die La Tène-Cultur zeigt daher einen nüchtern-fortschrittlichen Charakter, wie ihn im Grossen die Römer gegenüber den Griechen bewährt haben.

Colonisation und Handel der Südvölker, dann, durch sie geweckt, die eigene Entwicklung der barbarischen Stämme haben in der zweiten Hälfte des Jahrtausends die Weltbühne weiter geöffnet. Jetzt erst wird die Geschichte beredt über Gebiete, die sie früher kaum dem Namen nach kannte. Der Kampf ums Dasein auf grösserem Gebiete erzeugte auch bei den Barbaren ernstere,

[1]) Wie alterthümliche Zierformen die Industrie der La Tène-Zeit zuweilen anwendet, zeigt die oben Fig. 200 und 201 abgebildete Fibel, welche aus einem Skeletgrabe zu Dobrozkowitz in Mähren stammt und von Makowsky in den Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXVI, Taf. V, Fig. 10, publicirt ist. Vgl. die mykenisirenden Ornamente aus Tumulis der La Tène-Zeit Böhmens: Píč, „Mohyly Lužanske“, Prag 1895, Taf. IV, Fig. 14ª; Taf. V, Fig. 8, 10. Mit der abgebildeten Fibel vgl. den mit Doppelspiralen gezierten Knopf eines goldenen Armringes aus Sardinien Perrot-Chipiez III., S. 836, Fig. 604 (Arch. für Anthr. XXI, Taf. I, Fig. 1), dessen Herkunft einen Fingerzeig in der oben angedeuteten Richtung zu geben scheint.

schmucklosere Formen. Dies ist der Hauptunterschied zwischen der ersten und der zweiten Eisenzeit Mitteleuropas. Vorüber ist jetzt die Ablehnung des Eisens in den isolirten Bronzeländern, die Alleinherrschaft der Freihandarbeit in der Töpferei, die Zeit ohne Schrift und Geld, ohne Metallpflugscharen, Sensen, Zangen, Scheeren, ohne die rotirende Getreidehandmühle. Das keltische Handwerk blüht in wohlbefestigten Städten und erobert sich das ganze nichtclassische Europa: den illyrischen Osten im Kampfe, den germanischen Norden im friedlichen Verkehre.

Die Kunst der La Tène-Periode ist charakterisirt durch die Kenntniss fremder, höherer Ausdrucksmittel und durch die Anwendung derselben in barbarischer Weise. Zu diesen Ausdrucksmitteln gehört das stilisirte Pflanzenornament, welches reichlich angewendet wird, aber verkümmert, todt, unverstanden bleibt. Ferner finden sich Menschen- und Thierdarstellungen, an Geräthen, Gefässen, Waffen u. s. w. in tektonischer Verwendung als Endungen, Aufsätze, deckende Masken u. dgl., aber in rohester Ausführung. Ein echtes Wahrzeichen dieser Cultur ist demzufolge die nachgeahmte griechische Silbermünze mit Anfangs ähnlichen, später immer mehr sinnlos sich zersetzenden Bildern. Die meisten männlichen kleinen Bronzefiguren vorrömischen Ursprungs (s. oben S. 469) gehören dieser Zeit an, als beste eine kleine Kriegerfigur aus Idria (hier Fig. 203). Abschreckendes hat der Fondo Baratela bei Este, Verwandtes eine ähnliche kleinere Cultstätte auf der Gurina im Obergailthale geliefert. Auch das gallische Totemthier, der Eber, ist in dieser Classe von Bildwerken vertreten. Es ist charakteristisch, dass wir bei manchen, einzeln überlieferten Arbeiten nicht sagen können, ob sie der vorrömischen oder der römischen Zeit angehören, bei anderen schwankt die Bestimmung zwischen der keltischen La Tène- und der germanischen Völkerwanderungszeit. Seltsamerweise konnte dies sogar bei einer Arbeit wie der figurenstrotzenden Silberschale von Gundestrup geschehen, welche der Herausgeber Sophus Müller dem Anfange unseres Zeitalters, höchstens dem ersten Jahrhundert nach Christo, Montelius den Galliern des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, Bertrand den Kimbern, J. de Malafosse den Galliern, Reinach richtiger den Germanen der Wikingerzeit zuschreibt. Aber jene Fehldatirungen rechtfertigen sich in gewissem Masse dadurch, dass man eine solche Mischung von alteuropäischen, specifisch keltischen, classischen und orientalischen Zügen, wie sie dieses späte Werk so reichlich zeigt, eben dorthin setzen zu können vermeinte, wo derlei Verschmelzungen schon einmal vorgekommen sind. Die Culturformen der La Tène-Zeit sind Vorläufer und Stammformen der internationalen römischen Provinzialcultur und der germanischen Cultur der Völkerwanderungszeit. Diese Beiden wurzeln zum grossen Theile in ihr: bei aller Barbarei ein Zeugniss ihrer inneren Lebenskraft und ihrer tiefen Bedeutung.



Fig. 203. Bronzefigur eines Kriegers aus Idria di Bača, österr. Küstenland, $^3/_4$ nat. Gr.

Die römische Culturperiode kommt hier nur soweit in Betracht, als nach der Ausbildung des römisch-griechischen Mittelmeerstaates eine theilweise Antikisirung des Nordens erfolgte. Die Grenzen Südeuropas werden bis an den Rhein und die Donau hinausgeschoben, eine unnatürliche Uebernährung jenes Staatsgebildes, die aber aus Vertheidigungsrücksichten erfolgen musste, weil die Lenker der Mittelmeerwelt nicht so glücklich waren, an den Enden der letzteren überall auf Meere oder Wüsten zu stossen. Während der Kaiserzeit entwickelte sich der La Tène-Stil als provinzial-römischer weiter und beeinflusste als solcher die Barbaren ausserhalb der Reichsgrenzen. Römische Kunstgegenstände aus dieser Zeit werden in allen Gebieten des Nordens bis nach Schweden hinauf gefunden, und die Wirkungen dieses Importes treten in Gestalt eines neuen Stils zum Theile noch während der Dauer des weströmischen Reiches hervor. So rückt der Osten und Süden dem Norden immer näher und zwingt ihn, sich, wenn auch in unbeholfener Weise, seiner Kunstformen zu bemächtigen. Schon im III. Jahrhundert zeigen uns reich ausgestattete Skeletgräber Mecklenburgs neben rein römischen Beigaben die Anfänge eines neuen eigenthümlichen Stils in der sogenannten „Thierkopfornamentik", welche in spätrömischer Zeit (IV. und V. Jahrhundert) zum Durchbruche kommt.

Nach dem Sturze des Westreiches wahrt nur noch das byzantinische Reich antike Kunst und Cultur, im Norden und Westen finden wir germanische („merovingische") Stilformen. In der Thierornamentik dieser Zeit, an Fibeln, Gürtelschnallen u. s. w., erkennt man classisch-südländische Motive, den Löwen, den Greifen, aber — wie bei den griechischen Münztypen in keltischer Behandlung — barbarisirt durch fortschreitende Zersetzung, meist schlangenförmige Zerdehnung. An den älteren Arbeiten — die ältesten stammen vielleicht noch aus römischen Fabriken des V. Jahrhunderts — sind die Thiere noch gut kenntlich; in den jüngeren erscheint die Aehnlichkeit mit den Vorbildern mehr und mehr verwischt. Diese Kunst ist also, wenn man will, eine römische Ornamentik in ihrem tiefsten Verfalle, von circa 450 bis um 700 n. Chr., wahrscheinlich nicht ohne directe Einwirkungen des Orients, die, begünstigt durch Völkerverschiebungen im Norden des Pontus, Mitteleuropa erreichten. Sie ist, wie ihre Vorläufer ähnlichen Charakters, technisch hervorleuchtend, aber ästhetisch, im Vergleiche mit ihren reiferen Vorbildern, wenig befriedigend. Wir erkennen in ihr nach der „Situlenkunst" der Veneter und dem La Tène-Stil der Kelten den dritten Bastard aus classischer Form und barbarischem Geiste. Sein Ende bezeichnet um 800 — für Mitteleuropa, denn im Norden herrschte Heidenthum und alte Gräbersitte noch zwei Jahrhunderte länger — das Aufhören des heidnischen Brauches, die Todten mit Waffen und Schmucksachen zu bestatten, und die hauptsächlich an kirchlichen Kunstwerken hervortretende karolingische Renaissance.

Die Kunst der Völkerwanderungszeit berührt sich mehrfach mit der Kunst der Naturvölker unserer Zeit, ein Fingerzeig, wie die letztere aufzufassen und wie weit sie von wahrer Ursprünglichkeit entfernt ist. Wie in dieser, so ist auch in jener manches Edlere und Höhere verbildet und — um einen kürzlich gebrauchten treffenden Ausdruck Conze's zu wiederholen — „verfratzt". Wie man

jetzt die Kunst der Barbaren am Ende der römischen Kaiserzeit historisch zu ergründen sucht, so wird man es einst trotz aller Schwierigkeit unternehmen, die Entstehung der entwickelten Stilarten bei den vorgeschrittenen Naturvölkern der Gegenwart geschichtlich zu verfolgen. Denn dass alles Gegenwärtige mit Ausnahme der einfachsten, sich spontan immer wieder erzeugenden Formen seine lange Entwicklung gehabt hat, muss umsomehr einleuchten, wenn man dem vielfachen Wechsel und Wandel nachspürt, der sich in der prähistorischen Kunst Europas schon während der scheinbar von Aussen unberührten Steinzeit vollzogen hat. Die ganze Erde ist freilich ein grosser Schauplatz; aber gross ist auch die Zeit, welche dem Processe der langsamen Verschiebung, Verschmelzung, Anpassung und Umwandlung seit der ersten Ausbildung der Künste im Morgenlande vergönnt war. Wir haben diesen Process nach einer Seite hin, wo er die sichtbarsten Früchte getragen, verfolgt und zweifeln nicht, dass es in Zukunft möglich sein wird, ihn, mit aller Rücksicht auf eigene Erfindung und spontane Entwicklung, auch nach anderen Seiten hin zu verfolgen.

Schlusswort.

Versuchen wir zum Schlusse das Ergebniss unserer Betrachtung der ältesten europäischen Kunststufen noch einmal zu überblicken. Entgegen der von einem Ethnologen aufgestellten Behauptung haben wir gefunden, dass sich eine Urgeschichte der Kunst allerdings auf prähistorische Zeugnisse gründen lässt. Mit Hilfe der letzteren kann man sogar tiefer in den Schooss der Zeiten hinabsehen, als die ethnographischen Zeugnisse gestatten. Aber in der Tiefe entdeckt man nur weitere Tiefen, die kein Licht erhellt. Der wirkliche Anfang ist in Dunkel gehüllt. Es kostet geringe Mühe, dahin zu versetzen, was uns primitiv scheint. Allein dieses Primitive geht durch alle Zeiten hindurch, und daneben findet sich, von den ältesten bekannten Zeiten an, local, sporadisch Anderes, das unserem Verständniss nicht so bereitwillig entgegenkommt.

In der Kunst des reinen Jägerthums herrscht profaner Realismus, in der des Ackerbauers und Viehzüchters hieratischer Idealismus. Industrie und Handel setzen die Völker untereinander in Verbindung und bewirken langsam eine Rückkehr zu grösserer Naturwahrheit. Sie bewirken aber auch die Entstehung von Kunststilen, festen Principien der Darstellung, welchen eine grosse Kraft der Erhaltung und Entwicklung innewohnt. In der Jägerkunst wie in der Kunst der jüngeren Wirthschaftsstufen geht die Plastik der Zeichenkunst voran, das regere Kunstleben beschränkt sich beide Male auf gewisse wirthschaftlich und klimatisch bevorzugte Gebiete — in der älteren Zeit auf Westeuropa, in der jüngeren auf Griechenland — und beide Male finden sich vorherrschend jene belebten Dinge der Aussenwelt dargestellt, welche den Mann der älteren Cultur am meisten interessiren: das Weib und das Wild. Nur langsam wird dieser Bann durchbrochen, und es erscheint die Darstellung des Mannes als ein Wahrzeichen der Ueberwindung alter Kindlichkeit und Barbarei, als Denkmal des Triumphes über die Vorherrschaft des Matriarchates in der Kunst.

Die Zeugnisse der Ethnologie haben uns wesentlich dazu gedient, das Dunkel aufzuhellen, welches über der Bedeutung der ältesten Bildwerke schwebt. In der Jägerzeit erscheinen das Weib und das Wild nur als Gegenstände weltlichen Interesses, materiellen Genusses. Den langsamen und mühseligen Aufschwung der Kunst im Zeitalter der jüngeren Wirthschaftsstufen charakterisirt dagegen ein wesentlicher Fortschritt in der Auffassung der Gegenstände. Die Werke dieser Zeit sind keine Spielereien oder Schulversuche, sondern religiöse Kunstwerke. Das Weib ist Stammmutter und Göttin, das Thier, die Pflanze,

aber auch Bilder vom Menschen selbst erzeugter Gegenstände sind Totems, Attribute, Votivgaben, Symbole u. s. w. All' das findet sein unzerstörbares Fortleben in der jüngeren Kunst. Auch hier ist das einmal Geschaffene unverwüstlich. Was man gewöhnlich historische Kunst nennt, ist eigentlich kunstgeschichtliche Gegenwart. Wir dürfen sie mit dem gleichen Rechte so nennen, mit welchem die Geologen von „erdgeschichtlicher Gegenwart“ als von dem Zeitraume seit dem Ausgange des Diluviums sprechen. Auch hier, in der Kunst, herrscht ja vielfach nur Umformung und Umlagerung alten Materiales.

In der Frage des geometrischen Ornamentes, seiner Entstehung und Entwicklung sind wir weder der bei den Ethnologen heute ausnahmslos herrschenden Auffassung unbedingt beigetreten, noch starrsinnig bei der von den Völkerkundigen als „Laienauffassung“ bezeichneten älteren Ansicht geblieben. Alle Detailstudien über die Kunst der Naturvölker in verschiedenen Theilen der Erde bewegen sich heute auf dem Boden der Idee, „dass jedes Ornament entweder aus der Technik oder aus einem Abbild der Natur hervorwächst, und dass durch Anpassung an den Raum weitere geometrische Gebilde entstehen“.[1]) Für die technische Herkunft von Ziermustern glauben wir in der ältesten Keramik sichere Beweise gefunden zu haben. Für die andere Quelle versagt das prähistorische Material, und so bleibt noch immer die starke Möglichkeit, dass technische Muster der Umdeutung zu Bildern im Geiste des primitiven Menschen verfallen sind. Aus diesem Process wäre einerseits als secundäre Fehldeutung die heute von manchem Naturvolk festgehaltene Bildbedeutung rein geometrischer Motive, andererseits als eine Entwicklung in diesem Sinne die Ausgestaltung geometrischer Muster zu wirklichen, d. h. mehr oder minder für Jedermann kenntlichen Bildern hervorgegangen.

Wir konnten Europa nicht auf den Isolirschemel stellen. In viel frühere Zeiten hinauf, als man gewöhnlich annimmt, reicht der culturelle Zusammenhang mit anderen Continenten, mit Afrika und Asien. Die ältesten, durch Wanderungen, Handel und Verkehr bewirkten Einflüsse des Südens und Ostens verlieren sich im Dunkel des Anfanges höherer Erwerbszweige. Schritt für Schritt, eigentlich wider Willen, sahen wir uns gedrängt, die von mehreren Seiten begünstigte Annahme einer unbeeinflussten Sonderentwicklung der Bildnerei in den jüngeren prähistorischen Culturstufen Europas aufzugeben. Chronologie und Topographie der Funde belehrten uns über weitreichende, wenn auch ihrer Natur nach dunkle Beziehungen zwischen Ländern mit höherer und solchen mit geringerer Cultur, über Vorgänge ähnlicher Art, wie sie die Ausbreitung der Metalltechnik, der Buchstabenschrift und anderer grosser Erfindungen der Menschheit bewirkt haben. Eine specifisch alteuropäische Kunst, wie sie einst Conze und jüngst S. Reinach nachweisen wollten, konnten wir nicht erkennen.

Jene, welche allen Fortschritt den Griechen oder einer nicht näher bestimmbaren Bevölkerung der Inseln und Küsten des ägäischen Meeres, mit

[1]) So neuerdings eine Arbeit von K. Th. Preuss, „Künstlerische Darstellungen aus Kaiser Wilhelms-Land“, Zeitschr. für Ethn. XXIX, 1897, S. 78—139.

anderen Worten dem Charakter jener Insel- und Küstenlandschaften, ausschliesslich zuschreiben, erkennen wohl einen Hauptpunkt der Entwicklung, aber in ihrer Einseitigkeit bestreiten sie zugleich eines der Grundgesetze organischer Entwicklung überhaupt: jenes nämlich, welches den höheren Erfolg von der grösseren Ausdehnung des Schauplatzes, von den reicheren und complicirteren Formen des Kampfes ums Dasein abhängig macht.

Im Orient ist in Folge natürlicher Begünstigungen, deren Europa entbehrt, früher eine höhere Allgemeinstufe der Cultur erreicht worden als in unserem Welttheile. Zugleich sind gerade die fruchtbarsten Theile des Orients, Vorderasien, Aegypten, über kleine Land- und Wasserstrecken hinweg mit Europa gut verbunden. Der „orientalische Einfluss" konnte daher nicht ausbleiben und erzeugte im Südosten unseres Continents zunächst eine lang nachwirkende Mischcultur mit europäischer Basis und starkem orientalischem Gepräge. Aber auch in jüngerer Zeit und in anderen Ländern bildete den sichtbaren Ausgangspunkt neuen Kunstschaffens immer zunächst eine Periode der Arbeit in fremden Stilarten, welcher eine tüchtige einheimische Technik gleichsam den Boden bereitet. Diese Arbeit treffen wir, von Südosten nach Westen und Norden fort- und damit zugleich durch zwei Jahrtausende hindurchschreitend, der Reihe nach bei verschiedenen Völkern, den Griechen, Illyriern, Kelten, Germanen, welche dank ihrer Weltlage und anderen Umständen ihren alten Wirthschaftsformen den Handel und eine Industrie höherer Gattung beiordnen und so mit fremden, früher entwickelten Culturträgern in Berührung treten konnten.

Wenn die Geschichte der prähistorischen Kunst in Europa an vielen Dunkelheiten und strittigen Fragen laborirt, so liegt dies nicht nur in der Natur so entlegener Zeiträume, aus welchen keine schriftlichen Nachrichten zu uns gedrungen sind. Es beruht auch darauf, dass die Zustände im mittleren und nördlichen Europa, selbst wenn sie noch so gründlich erforscht sind, nicht verstanden werden können ohne die genaueste Kenntniss der correspondirenden Verhältnisse im Süden des Continents und jenseits der Grenzen desselben. Die Prähistorie ist aber eine nordische Wissenschaft, die sich nur langsam nach Süden ausbreitet. Daher ist die Kenntniss, welche wir von der Vorgeschichte und den profanen commerziellen Beziehungen jener südlichen Gebiete haben, gering und lückenhaft. Aus diesem Grunde sind wir hinsichtlich grosser und merkwürdiger Zusammenhänge zwischen weit entlegenen Länderräumen auf Vermuthungen angewiesen. Dass die Zierkunst der jüngeren Steinzeit nicht nur in Bosnien, Ungarn und den Ostalpen, sondern auch in Skandinavien auf eine Befruchtung durch verschiedene im Süden entwickelte Decorationssysteme zurückgeht, stellt sich mehr und mehr als eine überraschende, aber sichere Thatsache heraus, die sich nur im Einzelnen nicht so klarlegen lässt, wie es wünschenswerth wäre. Ebenso steht es mit der Einführung des Bronzezeitstils und der Entstehung der einzelnen Stilgruppen dieses Zeitalters. Völliges Dunkel herrscht über den Beziehungen zwischen Orient und Occident in der Uebergangsperiode von der älteren zur jüngeren Steinzeit. Aber schon hier sind Anzeichen eines Zusammenhanges vorhanden. Europa ist ein äusserstes Randgebiet neben den beiden grösseren Continenten der alten Welt, und von den

anderen Randgebieten, nicht aus den Culturcentren der letzteren, hat es die grössten Einflüsse erfahren. Für die Mittelmeerländer Europas ist es der Orient (Vorderasien und Aegypten), für Mitteleuropa und den Norden wieder der Süden unseres Continentes (Griechenland und Italien), welche früher emporgediehen und dadurch anderen („barbarischen") Stämmen gegenüber die Rolle mächtiger, gebender Culturkreise spielen konnten. Orientalische, orientalisirende und antik-classische Kunst haben so nacheinander auf grosse Gebiete Europas eingewirkt.

Auch dem Orient und den Südvölkern Europas ist keine andere ästhetische Offenbarung zutheil geworden als die, welche ihnen die Gunst des Bodens und sonstiger äusserer Umstände zutheil werden liess. Der Unterschied liegt nur darin, dass die überall vorhandenen Keime hier zuerst zur Entwicklung gelangt sind, und dass die Früchte derselben, lange bevor in anderen Länderräumen ein gleiches Mass der Entwicklung erreicht werden konnte, nach den letzteren verpflanzt worden sind. Wir finden keinen Unterschied zwischen europäischer und orientalischer Geistesart in den Anfängen der Kunst des altweltlichen Culturkreises. Ein solcher Unterschied ist auch kaum zu erwarten bei Völkern, die, ob sie auch verschiedene Sprachen redeten und verschiedene Elemente aus anderen Rassen aufgenommen haben mögen, doch schliesslich alle der weissen Rasse angehören und sich eines, wenn auch fernliegenden, doch gemeinsamen Ursprunges rühmen dürfen oder rühmen sollten. Der früher entwickelte, aber allezeit beharrlichere Orient und das jüngere, aber fortschrittslustige Europa, sie haben offenbar in den Anfängen der Kunst dieselbe Bahn durchmessen. Aus den gleichen Voraussetzungen entwickelten sich die gleichen Producte, und was wir Unähnliches wahrnehmen, das erklärt sich leicht aus der Verschiedenheit der Länderräume, in welche die Völker gebannt waren, aus der ungleichen Ausstattung derselben und aus anderen natürlichen Bedingungen. Darauf beruht auch die frühere Entwicklung der orientalischen gegenüber der europäischen Cultur und der Einfluss, den jene auf diese gewinnen musste. Wenn wir dies recht erwägen, behalten die Ursprungszeugnisse europäischer Bildkunst auch aus den Zeiten orientalischen Einflusses noch immer den Werth culturhistorischer Denkmäler von mehr als einer Bedeutung. Sie sind ja keine todten Lasten, die eine mechanische Kraft von der einen zur anderen Küste hinübergeschoben und die dort wie erratische Blöcke nichts thun als den Boden drücken. Die prähistorische Kunst bedient sich in Europa vielfach fremder Ausdrücke, sie macht starken Gebrauch von halben oder ganzen Lehnworten; aber das beweist nur, dass man die Begriffe hatte, welche damit ausgedrückt werden sollten, und dass man das Bedürfniss empfand, sie mit solchen Mitteln zu bezeichnen. „Ein psychisch und social tief eingewurzeltes Product," sagt R. Steinmetz, „kann nicht wirklich übernommen werden, wenn nicht der Boden schon ganz identisch ist, bereit, dieselbe Frucht bald selbst spontan zu erzeugen."

In der Urgeschichte der europäischen Kunst kommt sowohl die tiefe Gleichartigkeit des menschlichen Geistes in verschiedenen Erdräumen, als auch die leichte Uebertragbarkeit äusserer Culturformen von einem Culturgebiet auf das andere zum Ausdruck. Die bildende Kunst bewährt sich auch hier als

eine Richtung menschlicher Thätigkeit, welche an die Existenz- und Fortpflanzungsbedingungen der technischen Fertigkeiten wie an die der höheren socialen Schöpfungen in gleicher Weise gebunden ist.

Allein trotz aller Gleichheit der Völkerbegabung und aller vorbereitenden Umwandlung des geistigen Bodens durch den Culturfortschritt überhaupt bestehen doch durch alle echt urzeitlichen Kunststufen Europas hindurch nur vereinzelte, local begrenzte Gruppen oder Herde bildkünstlerischer Thätigkeit. Von der freien Quartärkunst Frankreichs bis zur hellenisirenden Zeichnung der Veneter finden wir in den verschiedenen Theilen des Continents theils nach-, theils nebeneinander ein isolirtes Aufleuchten oder Aufflackern solcher in Zeit und Raum beschränkter Gruppen. Die Thonplastik im Norden der Balkanhalbinsel, die Steinsculpturen Skandinaviens, die Bronzebildnerei Italiens um 600 v. Chr. sind ebenso sporadische Erscheinungen wie die Gesichtsurnen Trojas, Italiens und Westpreussens, wie die Hausurnen Etruriens und Norddeutschlands, wie die Thongefässzeichnungen aus den Gräbern um Oedenburg und Danzig. Mit den übrigen prähistorischen Culturformen verhält es sich bekanntermassen wesentlich anders: diese sind in zusammenhängenden Schichten über ganz Europa ausgebreitet.

Die figurale Kunst der älteren Steinzeit, die ornamentale der jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit zeigen uns, dass Kunst als eine entwicklungsfähige Sache hervorgeht aus einem Ueberschuss an Lebenskraft, welcher die Gegenstände idealisirt, indem er ihre bedeutungsvollsten Charaktere mit Nachdruck hervorhebt und herausstreicht. Ein mit historischem Sinne begabter Philosoph hat diesen Ueberschuss nicht mit Unrecht einen „Rausch" genannt. Daneben steht in der Folge der Zeiten die Macht der Ueberlieferung, der äusseren Anstösse, des Triebes zur Nachahmung. Diese bewirken, dass sich die Kunst in Zeit und Raum fortpflanzt, wie wir es für die jüngeren Zeiten mehr oder minder stricte nachweisen können. So erklärt sich auch die merkwürdige Thatsache, dass die einzelnen Gruppen figuraler Bildwerke in Alteuropa — z. B. die plastischen Schnitzereien des Westens, die skandinavischen Felsenzeichnungen, die norddeutschen Gesichtsurnen, die Oedenburger Vasenzeichnungen — durchaus in localer Sonderung auftreten. Woher diese schwachen, sporadischen Erfolge? Man glaubt zu sehen, wie die Ausbildung einer künstlerischen Tradition einerseits an jene fruchtbare Steigerung der Lebenskraft, andererseits an den menschlichen Nachahmungstrieb geknüpft ist. Jede Thätigkeit, welche der Mensch in der Natur oder bei Seinesgleichen wahrnimmt, erweckt in ihm den Reiz, mitzuthun, sich in gleicher Weise zu bethätigen. C. v. d. Steinen hat dafür das Wort „mitahmen" gebildet. Der Hund, der dem rollenden Wagen nachläuft, weil ihn die Schnelligkeit desselben zu gleicher Beweglichkeit anregt, ergibt sich diesem Reiz nicht minder wie der Mensch, der ein Kunstwerk nachbildet und womöglich zu übertreffen sucht, weil es vorhanden ist. Daher stehen in wirklich entwicklungsreichen Zeiträumen der Kunstgeschichte die einzelnen Werke und Meister in so engem Bezug zu einander. Auf diesem Wege ist der Mensch an der Hand der Natur und des Nebenmenschen zu den grössten Erfindungen vorgeschritten. In der prähistorischen Kunst können wir nach der

Natur derselben nur Anstösse und Anläufe finden, eben jene isolirten Gruppen, aus welchen zu allermeist nichts weiter hervorgegangen ist, weil die kräftige Pflanze der im ehedem glücklichsten Theile unseres Continents erblühten Kunst alle jene schwachen Triebe überschattete und verkümmern liess.

Demnach ist die bildende Kunst im vorgeschichtlichen Europa charakterisirt durch die Schwäche und Vereinzelung der Anfänge, d. h. durch die Merkmale, welche auch die politischen Gebilde der Urzeit kennzeichnen. Jene einzelnen kleinen Kunstgruppen, zwischen welchen keine Verbindung und keine Berührung stattfand, waren zu langem Stillstand und fruchtlosem Erlöschen verurtheilt wie jede inselartig auftretende innerlich schwache Erscheinung höherer Cultur. Nur im Süden waren durch den engen Zusammenhang zwischen mehreren begünstigten Culturgebieten die Bedingungen einer stetigen Fortentwicklung gegeben, als Europa anfing, ein Theil dieser Culturgebiete zu werden. Und hier hat sich eine solche Entwicklung auch wirklich vollzogen. Die übrigen Kunstgruppen sind gleichsam einsame Culminationspunkte, die keines weiteren Emporwachsens fähig waren, weil der europäischen Cultur nicht die Zeit vergönnt war, in fortgesetzter Steigerung von Innen heraus zu höheren Stufen zu gelangen und jene Anfänge mit einander fruchtbar zu verschmelzen. Dazu hätte es noch viele Jahrhunderte ungestörten Culturganges bedurft, die unserem Continent nicht beschieden waren. Der Einfluss früher entwickelter auswärtiger Gebiete und eigener Grenzländer, auf den in mehr oder minder sicherer Weise auch ein Theil jener Anfänge zurückgeführt werden darf, hat zuletzt rapid die Oberhand gewonnen, und stärkere jüngere Stile haben den Lebensfaden der schwachen Schöpfungen älteren Kunstlebens abgeschnitten, nicht ohne die Elemente desselben, soweit sie in der allgemeinen Grundlage vorhanden waren, auch ihrerseits zu reproduciren.

Nachträge.

1. Eine neuentdeckte Elfenbeinstatuette von Brassempouy.

(Zu Seite 48 f.)

Das Elfenbeinschnitzwerk Fig. 11—13 auf Taf. II ist im Texte nicht erwähnt, da es erst nach dem Drucke des betreffenden Abschnittes S. 46 ff. bekannt geworden ist. L'Anthr. VIII, 1897, S. 165 ff. berichten Eduard Piette und Josef de la Porterie über die im September 1896 unternommene Fortsetzung der Ausgrabungen in den Höhlenschichten von Brassempouy, wobei diese Frauenstatuette gefunden wurde. Dieselbe lag wenige Centimeter oberhalb eines Herdplatzes der Elfenbeinschnitzer („Époque éburnéenne"). Kopf, Schultern, die Unterschenkel und ein Oberschenkel, sowie ein Stück des Unterleibes fehlen, und der Torso ist an der Oberfläche stark zersetzt. Er misst 9·5 Cm. Länge und an den Hüften 5 Cm. Breite. Piette beschreibt das Stück mit folgenden Worten: „Die Frau, welche es vorstellt, gehörte nicht derselben Rasse an wie die ‚Venus von Brassempouy'. Sie ist viel weniger fettleibig, und ihre Schenkel sind mager. Der Bauch ist umfangreich, aber nicht enorm; die Brüste sind mehr birnförmig als cylindrisch. Die Hüften sind sehr entwickelt, aber man findet Aehnliches in kleinen Figuren, welche uns die griechische Kunst hinterlassen hat.[1]) Die Fettmassen, welche sie bedecken und sich dem Gesäss anschliessen, sind nicht übertriebener als bei vielen heute lebenden Frauen. Die Zerstörung, welche die Figur erlitten hat, lässt nicht erkennen, ob sie longinymph gebildet war. Es ist zweifellos ein Kunstwerk, welches Beachtung verdient, namentlich wenn man die einfachen Mittel bedenkt, mit welchen es hergestellt wurde. . . . Dennoch hat es einen Fehler: eine der Hüften ist stärker als die andere. Doch weiss man nicht, ob dies dem Künstler zur Last fällt, oder ob das Elfenbein sich unter dem Druck der Erde erweicht und deformirt hat." Es fanden sich nämlich in den Herdplätzen der untersten Schichte der Grotte du Pape auch Massen von zersetztem Elfenbein. „Dieses Elfenbein," sagen die Autoren, „hat sich, selbst wenn es nicht vom Feuer angegriffen war, dermassen erweicht, dass es seine ursprüngliche Gestalt ganz verlor und buckelige Concretionen bildete. An den Stellen, wo die Höhlenbewohner grosse Haufen von Mammuth-

[1]) Vgl. oben S. 184.

stosszähnen hinterliessen, kann man die Ueberreste derselben mit der Schaufel ausheben. Es gleicht dann gelöschtem Kalk, aus dem eine weisse Flüssigkeit sickert, wie aus weichem Käse." Doch scheinen diese Herdstellen einer früheren Zeit anzugehören als die Fundschichte der Statuette im Grottenzugang. Piette und de la Porterie konnten an den Herdplätzen kein einziges Kunstwerk finden, nur schlechte Flintklingen und wenige Schaber. Sie halten es daher für ganz sicher, dass das zersetzte Elfenbein nur von unbearbeiteten Materialvorräthen herrührt, nicht von Schnitzwerken.

2. Neolithische Vasenmalerei in Aegypten.

(Zu Seite 193f. und Seite 269.)

In „Oesterreichische Monatsschr. für den Orient" 1897, S. 97—100 und 113—115 veröffentlicht G. Schweinfurth „Einiges über die Ornamentik der ältesten Culturepoche Aegyptens", zum besseren Verständniss der von Flinders Petrie und de Morgan mitgetheilten Gräberfunde. Er erkennt in denselben die Hinterlassenschaft eines mehr nomadischen Theiles der Bevölkerung Oberägyptens, der troglodytischen Wüstenbewohner, die er als Vorfahren der heutigen Begavölker, der Ababde und Bischarîn, ansieht. Gestützt auf die Gleichartigkeit der Funde in Königsgräbern bei Abydos, welche Amélineau aufgedeckt hat, und die sich als der ersten Dynastie angehörig inschriftlich erweisen lassen, hält es Schweinfurth für zweifellos, dass hier eine Periode der ägyptischen Urzeit erschlossen sei, aus der bisher so gut wie gar keine kunstgeschichtlichen Zeugnisse vorlagen.

Gegen Flinders Petrie, der diese Cultur, wie wir sahen, verhältnissmässig spät ansetzt und namentlich den Ursprung der Thongefässornamentik weit ausserhalb Aegyptens sucht, wendet Schweinfurth ein, dass sich auf den Thongefässen ausschliesslich afrikanische Motive finden, und dass auch der Zusammenhang mit späterer ägyptischer Kunst, trotz aller Verschiedenheit des bekannten Kanons der letzteren, in mehreren Stücken klar zu Tage liege. Er verweist auf die grosse Rolle, welche in diesen Gefässmalereien die Todtenbarke (s. oben S. 383) spielt, „die erste Schriftwerdung einer ägyptischen Idee", und findet die besondere Bedeutung dieser Bilderschrift darin, „dass sie, weil den ärmeren Bewohnern geläufig, etwas Ursprüngliches, von Alters Hergebrachtes zum Ausdruck bringt und uns deshalb einen weiten Rückblick in die Zeiten vor Menes aufthut".

Die Analogie zwischen dieser Zierkunst und dem geometrischen Stil der urgriechischen Periode wird von Schweinfurth als „etwas Verlockendes" anerkannt, allein mit Nachdruck auf die fundamentale Verschiedenheit beider Kunstweisen hingewiesen. Diese besteht darin, dass dem europäisch-geometrischen Stile Pflanzenmotive fehlen, während sie im urägyptischen Stile eine grosse Rolle spielen und Motive für den Beginn einer ideographischen Bilderschrift abgaben, wie dies der Verfasser im Einzelnen nachweist. Er findet dieses Hervortreten des stilisirten Pflanzenornamentes so auffällig und im Bereiche

primitiver Kunstübung so ungewöhnlich, dass man Grund habe, eine bereits damals vorhandene symbolisirende Tendenz anzunehmen.

Die von Schweinfurth bemerkte Verschiedenheit betrifft eigentlich mehr den ausgebildeten und durch organische Figuren bereicherten geometrischen Stil der nachmykenischen Periode Griechenlands als den im gewöhnlichen Sinne durchaus unbildlichen „urgriechischen" Stil. Dieser hat weder Thier- noch Pflanzenbilder, also keine sachliche, aber trotzdem eine nahe formelle Verwandtschaft mit dem urägyptischen Stile. Auch dieser letztere ist gewiss nicht fertig aus dem Nichts entsprungen, und für eine seiner Voraussetzungen halten wir eine noch primitivere Zeichenkunst, aus der durch fortgesetzte Verdeutlichung der Bildgedanken jene noch halb prähistorische und zuletzt die historische Kunst der Aegypter hervorgegangen ist. Der Einfluss der formenreichen Naturumgebung und Gewohnheiten, wie die fleissige Uebung der Jagd, haben diesen Process in Aegypten mehr als anderwärts unterstützt und gefördert.

Eine sehr ursprüngliche Quelle des Ornamentes auf jenen Thongefässen erkennt Schweinfurth in der Imitation von Naturmustern, „wie sie in dem buntgeaderten Gestein, in der Zeichnung der Vogeleier und Früchte, im bunten Federkleide der Vögel, im gefleckten Fell so vieler Säugethiere, im Schuppenpanzer der Fische und Reptilien und an unzähligen anderen Naturkörpern sich dem Nachahmungstriebe des Menschen aufdrängen, und für welche die Tätowirungskünste der Naturvölker ein sprechendes Zeugniss ablegen". (Vgl. auch oben S. 324.) So führt er die Gefässbedeckung mit Spiralen auf den Nummulitenkalk zurück, Anderes auf die Flecken und Adern im Granit, Porphyr und der Breccie, was zusammen mit dem hohen Alter der Steingefässfabrication für die Priorität der letzteren vor der Keramik zu sprechen scheint. Da hätten wir also den directen Hinweis auf eine andere vorkeramische Formenquelle des Ornamentes, welche die Mittel zur Schematisirung der Menschen-, Thier- und Pflanzenfiguren lieferte. Auch für die textiltechnische Quelle des geometrischen Ornamentes liefert die Keramik jener Grabfunde ausreichende Belege.

Diese merkwürdige Vasenmalerei nimmt augenscheinlich eine Mittelstellung ein zwischen streng geometrischer Bildnerei, die wir für eine ihrer Voraussetzungen halten möchten, und freier Zeichnung kunstbegabter Jägerstämme. Auch Schweinfurth meint, dass ihr eine lange Kunstgewöhnung im „Naturzeichnen" vorhergegangen sein müsse, und verweist auf die graffiti der oberägyptischen Wüsten, die in Sandstein und Granit eingeritzten Thierbilder, welche zum Theil den ältesten Epochen angehören. In den merkwürdigen Frauenfiguren mit bogenförmig zum Scheitel erhobenen Armen sieht er Tänzerinnen. Ihre Haltung erinnert so sehr an die Frauen auf Bestattungsvasen der Dipylonperiode, dass man, namentlich bei Verbindung mit der Todtenbarke, an Klageweiber denken möchte. Höchst seltsam ist auch hier die „übertriebene steatopyge Hüftenbildung". Sie „erinnert an die Tempelbilder von Der-el-bahari bei Theben, welche die Puntfahrten verherrlichen sollen, und wo das afrikanische Fettweib (die sogenannte Hottentottenvenus) eine hervorragende Rolle spielt". Wie dieses Ideal in plastischer Verkörperung über das Mittelmeer gedrungen ist, haben wir im dritten Buche unserer Darstellung hinlänglich gezeigt.

Die Schöpfer dieser Kunst waren Jäger. Sie scheinen unter den von Ernst Grosse[1]) in die Sociologie eingeführten Begriff der „höheren Jäger“ zu fallen, wie sie die Völkerkunde namentlich aus Nordwest-Amerika und Nordost-Asien kennt (Tlinkiten und Itälmenen). Höhere Jäger sind nach Grosse solche über die Urstufe der niederen Jagd hinausgeschrittene Stämme, bei welchen unter besonders günstigen Naturbedingungen die Jagd oder der Fischfang zur wirthschaftlichen Basis einer verhältnissmässig reich entwickelten Cultur geworden ist. Solche Stämme bringen es zu relativ hohen Bevölkerungsziffern (8000—10.000 Köpfe) und besitzen stattliche Dörfer, in welchen sie ein nahezu sesshaftes Leben führen. In Folge der bereits ziemlich hoch gediehenen Arbeitstheilung erfreuen sie sich ausgebildeter Zierkünste und Industrien, unter welchen die Textilarbeit, Schnitzerei und Malerei hervorragen. Es gibt starke Vermögens- und Rangsunterschiede, sogar Sclaverei; dagegen fehlt auch hier noch jede ausgedehntere politische Organisation. Die Totemthiere werden als wappenartige Zeichen verwendet, und bei den Indianern Nordamerikas findet man neben anderen Analogien mit jener urägyptischen Kunst auch die Anfänge einer Bilderschrift.

3. Ueber die Bedeutung der mykenischen Bildwerke.

(Zu Seite 196—205 und Seite 352—364.)

In dem kürzlich erschienenen Buche „Ueber vorhellenische Göttercult e“ (Wien, A. Hölder, 1897) untersucht Wolfgang Reichel die Göttervorstellungen und den Göttercult der mykenischen und homerischen Zeit an der Hand der ältesten auf griechischem Boden gefundenen Bildwerke. Das Ergebniss dieser trefflichen, im Kleinen wie im Grossen mit vieler Umsicht angestellten Untersuchung ist folgendes. In homerischer wie in mykenischer Zeit, deren Identität der Verfasser auch hier nachzuweisen strebt, wurden die Götter gedacht als menschlich gebildete, aber unsichtbare Wesen von kolossaler Grösse. Cultbilder, wie man sie der homerischen Welt mit Unrecht zugeschrieben hat, gab es nicht, auch keine Tempel. Die Cultstätten waren, wie der Verfasser, von dem besonders klaren Bilde eines mykenischen Goldringes ausgehend, zeigt, „Götterthrone“, d. h. kolossale Thronstühle im Freien, wovon sich kleine thönerne Nachbildungen in Volksgräbern zu Tiryns, Mykene, Menidi und Nauplia erhalten haben. Ein Terracottafragment vom Palamidi, worin Perrot eine Flügelgestalt sieht (s. S. 199), deutet Reichel richtiger als Frau auf einem solchen Throne. Den Throncult in jüngerer Zeit illustriren in ein paar classischen Beispielen der amykläische Thron des (später im Bilde hineingestellten) Apollon, wie ihn noch Pausanias sah, und die Thronbilder mit daraufgestellten Cultobjecten auf den Münzen von Ainos. In zahlreichen anderen Heiligthümern Griechenlands gab es noch lange Zeit solche alte Throne, die in späteren Perioden verkannt und mannigfach umgedeutet wurden. Als Heimat des Throncultus erkennt Reichel den Orient. Aus Vorderasien stammen auch Nachrichten

[1]) Die Formen der Familie und die Formen der Wirthschaft, S. 65 ff.

über wandernde Götterthrone, wie Xerxes einen solchen des Sonnengottes auf Rädern dem Gros seines Heeres voranziehen liess. Ein solcher Wanderthron war nach dem Verfasser auch die „Bundeslade“ der Juden mit ihrem Bildschmuck von thronhütenden Flügelthieren (Cherubim). Neben den monumentalen Thronbauten und diesen Wanderthronen gab es aber noch eine dritte Form, die der Felsenthrone aus dem lebenden Gestein, vielfach bezeugt aus dem Osten der griechischen Welt (Rhodos, Thera) und aus Kleinasien (Lydien, Phrygien), wo sie der Volksmund in jüngerer Zeit zu Sitzen von Königen oder Riesen stempelte. Noch Humann hielt den von ihm wiederentdeckten „Thron des Pelops“ am Sipylos für einen wirklichen alten Fürstensitz. Diese Form steht dem Anfang der ganzen Culterscheinung am nächsten. Zweifellos richtig bemerkt Reichel, dass der Throncultus in die Höhen hinaufführt. Dort war der älteste Sitz der Gottheit. Wanderungen nöthigten zur Ausführung tragbarer Thronsitze, ebene Länderräume zur Errichtung künstlicher Anhöhen. Die thurmartigen Cultstätten der Babylonier sind künstliche Berge mit künstlichen Thronen. Leere Stühle für dämonische Wesen (in Rom auch für die Kaiser) kennt nicht nur das ganze classische Alterthum, sondern auch das Christenthum und die Gegenwart (in Märchen und abergläubischen Sitten). Die aus dem Orient und Griechenland in überraschend ähnlichen Formen bezeugten stufenförmigen Altäre sind ursprünglich nichts als solche Thronsitze. Was sich auf ihnen befand (Gaben, Schutzflehende), sah man als im Schoosse der Gottheit geborgen an. Der Altar, auch der würfelförmige, ist von Haus aus, nicht wie man geglaubt hat, der Tisch, sondern der Stuhl der Gottheit, woran auch bei den jüngeren Formen die beiderseitigen Aufwulstungen an der Oberfläche immer noch erinnern. — Dies sei der Anfang cultlicher Bildnerei im Völkerkreise der alten Welt.

Von der realistischen Gottesgestalt der homerischen Dichtung, wie sie als Schöpfung höfischer Künstler plastisch-greifbar vor uns steht, ist die Gottesidee der gleichzeitigen Wirklichkeit gründlich verschieden. Die bildende Kunst der mykenischen Periode verhält sich nun zum officiellen Cultus dieser Zeit wie die homerische Poesie zur Religion, d. h. sie haben beide wenig miteinander zu thun. Dies gilt namentlich von den als Werke höfischer Kunst anzusehenden Arbeiten, die wir S. 153—166, 202ff. u. 352ff. behandelten. Reichel vergleicht sie, bei aller Berücksichtigung des natürlichen Abstandes, mit den Schilderungen des Epos. Sie seien, wie diese, durchaus eigenartig und stilistisch frei; „kein hieratischer Zwang nöthigte sie, mit ihrem Wollen unter ihrem Können zu bleiben.“ In mykenischer Zeit war „der Kunst das Hauptfeld zu ihrer eigentlichen Entfaltung, die Ausprägung religiöser Ideen in monumentalen Werken — was für alle künftigen Völker die hohe Schule der Kunstvollendung bedeutete — officiell noch völlig verschlossen“. Nur nebenher, in anderer Mission, unternimmt sie es, Götter zu gestalten, „einer künftigen Entwicklung gleichsam vorarbeitend“, und in natürlicher Folge dieses Verhältnisses wird es uns oft unmöglich, in mykenischen Bildwerken Götter und Menschen zu unterscheiden.

Reichel unterscheidet, wie wir es ebenfalls thun mussten, „zwei Classen von Darstellungen, von denen die einen mehr auf dem Boden der eigentlichen

Kunst, die anderen auf dem des Handwerkes erwachsen: 1. Bilder von Einzelfiguren und Gruppen in Gravirung oder Metallpressung, auf Werken der Kleinkunst, Ringen, Behängen, geschliffenen Steinen u. s. w. 2. Plastisch ausgeführte Einzelfiguren, ebenfalls aus allerlei Materialien, in überwiegender Zahl aber aus Terracotta". In der ersten Classe erkennt er zunächst allerdings die *πότνια ϑηρῶν*, welche zugleich Todesgöttin ist (s. oben S. 156f.), allein er bemerkt: „mit Cultbildern haben diese Figuren, deren keine der anderen gleicht, und die in ganz willkürlich freier Bewegung dargestellt sind, nichts zu thun". Der Name Artemis dürfe nur ganz allgemein auf sie angewendet werden. Eine weite Reihe wesensverwandter und doch verschiedener, weil verschiedenen Landschaften angehöriger Göttinnen können in diesen für unseren Blick identischen Gestalten gemeint sein. Sie sind allerdings für die Folgezeit meist von der Artemis Homer's verdrängt worden. . . ." „Diese Processe hätten sich schwerlich so glatt vollziehen können, wenn die epische Zeit bereits Cultbilder, in localer Eigenart geprägt, gekannt hätte." Göttinnen von der Art der Aphrodite sind dagegen, wenn sie dargestellt waren, von weltlichen Frauengestalten nicht zu unterscheiden. Für die Darstellung auf dem Siegelringe oben S. 161, Fig. 20 gibt Reichel die Möglichkeit der Deutung auf „Aphrodite, umgeben von den Nymphen ihres Gefolges" zu; nur fehlt ihm auch hier der wünschenswerthe Grad von Sicherheit. In dem Bilde eine Cultscene zu sehen, wie wir gethan, verbietet dem Verfasser seine Ansicht vom Göttercult der epischen Zeit. Man wird zwar finden, dass es mit einem in der Wirklichkeit bildlosen Cultus wohl vereinbar wäre, wenn in freier Darstellung die Gottheit als anwesend auch gleich den übrigen Figuren gezeichnet wäre. Allein Reichel verweist auf den seinen Ausgangspunkt bildenden Goldring (bei ihm S. 3, Fig. 1), auf dem drei adorirende Frauen vor einem leeren Stuhle dargestellt sind. Er erkennt daran (vielleicht etwas zu subtil), „wie auch die mykenische Kunst den bildlosen Cultus der Zeit respectirt. . . . Es wäre dem Künstler von Fig. 1 ja natürlich ein Leichtes gewesen, ‚aus homerischer Anschauung heraus', wie man sich das bisher vorstellte, eine Götterfigur auf den Thron zu setzen. Er hütete sich wohl". Er that es, wie wir glauben, darum nicht, weil der Stuhl genügte, ja weil der leere Stuhl als Götterthron deutlicher war als der besetzte. Allein auf dem anderen Goldring, dessen Darstellung noch immer strittig ist, sitzt die Hauptfigur nicht auf einem Stuhle, sondern unter einem Baume auf der Erde. Kann das nicht eine Göttin sein, die in einem heiligen Haine ohne den sonst typischen Thronstuhl verehrt wurde oder hier wenigstens so dargestellt ist? Die Hauptsache der Darstellung besteht doch darin, dass drei weibliche Figuren mit Blumen oder Zweigen in den Händen sich jener Sitzfigur nähern. Darin stimmt dieses Bild mit dem Goldringe bei Reichel, Fig. 1, ganz überein. Sollte man nicht berechtigt sein, das in beiden Bildern Verschiedene eben darum inhaltlich irgendwie gleichzusetzen, d. h. wenn jener Stuhl, wie nicht zu bezweifeln, ein Götterstuhl ist, in jener Sitzfigur eine Gottheit vor ihren Verehrerinnen zu erkennen?

Ebenso dunkel hinsichtlich der Region, der sie zuzuschreiben, und der Namen, die ihnen demnach etwa zu geben wären, findet Reichel die meisten

Darstellungen männlicher Figuren. Es ist nur wieder eine zwei Löwen packende und dadurch an asiatische Vorbilder erinnernde Gestalt im Schurze, die wir als Gottheit oder Dämon mit Sicherheit ansprechen dürfen. Sie stellt gewiss keinen irdischen Mann auf der Löwenjagd, aber ebenso gewiss auch kein Cultbild dar, und letzteres kann man auch von den zahlreichen mischleibigen Dämonen der Inselsteine und Goldringe bestimmt annehmen.

In die zweite Classe mykenischer Bildwerke mit fraglichen Götterdarstellungen stellt Reichel die sogenannten „Thonidole" und die ausgeschnittenen Goldblechfiguren nackter und bekleideter Frauen. Hier ist die für die Bildwerke der ersten Classe vielfach beliebte Deutung auf tendenzlose Darstellungen aus dem Friedens- und Kriegsleben mykenischer Frauen und Männer natürlich unzulässig. Diese plastischen Bilder, namentlich die Terracotten, sind schlecht gemacht; von einer Freude an ihrer Herstellung oder an der Betrachtung solcher Werke kann nicht die Rede sein. Auch möchten wir in dieser Beziehung, wie wir es oben gethan, die Thonfiguren von den Goldblecharbeiten, die sich doch mehr der ersten Classe anreihen, trennen. Man kann diese Grabbeigaben auch als Götterbilder mit dem Begriff eines bildlosen Cultus wohl vereinigen, wenn man diesen Begriff so weit ausdehnt, dass nur der Bildercult der späteren antiken Welt als Bildercult überhaupt angesehen wird. Allein Reichel geht in dem Bestreben, den mykenischen Cult vom Bilderdienste freizusprechen, noch weiter. Hinsichtlich der Thonfiguren, denen von Schliemann's Ausgrabungstagen bis auf heute „die Ehre verblieben ist, uns veranschaulichen zu dürfen, in welcher Gestalt die mykenische Zeit ihre Gottheiten verehrte", greift er auf den Gedanken Max Mayer's zurück, der in diesen Statuetten (vgl. auch oben Taf. I, Fig. 1) Darstellungen von Klageweibern sah, die man dem Todten in das Grab mitgab. Er will in einer späteren Arbeit über den Todtencult seine Ueberzeugung vertreten, „dass Mayer's Benennung jener Terracottafigürchen als Klagefrauen nicht blos zulässig sei, sondern alle Wahrscheinlichkeit für sich habe". Während indessen Mayer selbst einen Theil der erhaltenen Thonstatuetten von seiner Deutung ausnimmt und für Nachbildungen grösserer Götterbilder hält, lässt Reichel das letztere nicht zu und sieht in jenen Ausnahmen, welche nicht die pathetische Haltung von Klageweibern zeigen, sondern ruhig, zuweilen sitzend oder Kinder haltend, dargestellt sind, höchstens Vorläufer, nicht aber Nachahmungen von Cultbildern. Das mag denn auch zugegeben werden, aber es scheint, dass in jenen thronenden und kindnährenden Frauengestalten rohester Ausführung der Bilderdienst schon sehr nahe steht. Reichel unterscheidet hier mit Recht zwischen den Vertretern einer höheren Auffassung des Uebersinnlichen und der Masse des in Sinnlichkeit befangenen Volkes. „Der Bilderdienst," meint er, „ist vielleicht mit keiner Religion, die diesen Namen verdient, ursprünglich verbunden gewesen, aber jede ist bei längerem Bestande wenigstens einmal in die Lage gekommen, sich mit der Forderung nach ihm abfinden zu müssen, und fast jede hat dem Drange darnach nachgeben müssen." Das ist betrüblich für die Theologie, erfreulich für das Leben; denn der Weg der Kunst geht durch diese Versinnlichung des Ueberirdischen. Die mykenischen „Idole" sind also „weder Cultbilder noch reducirte Nachbildungen von solchen;

sie haben mit dem officiellen Cultus so wenig zu thun wie die dichterischen Gebilde der Götter Homer's oder die Götterdarstellungen auf den Werken der höheren mykenischen Kunst. Sie sind handwerkliche Erzeugnisse zur Stillung des ersten rohesten Privatbedürfnisses nach irgend einer Art von Veranschaulichung der geheimnissvollen Wesen, die so unnahbar allgewaltig in das Leben jedes Einzelnen eingriffen. Gewiss waren auch von ihnen einige in mykenischen Heiligthümern öffentlich aufgestellt: wenn das die Priesterschaft anderwärts zuliess, warum nicht hier?" Vor Allem scheint man sie als Objecte eines primitiven und privaten Volkscultus in den Häusern gehabt zu haben, woraus sich die Folge ins Grab natürlich erklärt. Durch diese wie jene Aufstellung und Beisetzung erscheinen sie dem officiellen Cultus doch nähergerückt als die decorativen Werke der höheren mykenischen Kunst, die nur als Körper- und Geräthesehmuck in die Gräber gelangten. Und in der Folge sind sie, wie auch Reichel annimmt, dem officiellen Cultus so nahegerückt, dass sie denselben verdrängten und ersetzten. Nachdem sich Götterbilder durch Jahrhunderte hindurch an den Cultstätten als Weihgeschenke Einzelner angehäuft und behauptet hatten, erhob sich durch Alterswürde, Sage oder scheinbare Wunderwirkung eines von ihnen über alle Anderen und wurde Cultbild, wurde hin und wieder durch einen Platz auf dem alten Gottesthron ausgezeichnet, vermuthlich nicht ohne den Einfluss jener Umwälzung, durch welche der mykenischen Cultur überhaupt ein Ende bereitet wurde.

Bei dieser Betrachtung des Herganges, der zum Aufkommen von Cultbildern in Griechenland führte, bleibt die Frage offen, woher die Typen jener Vorläufer stammen. Mit Recht verwirft Reichel, wenigstens für die griechische Welt, die „veraltete Hypothese", dass durch Ausgestaltung gewisser Naturmale (Baumstrünke, Felsklötze, vom Himmel gefallener oder sonst merkwürdiger Steine) die Cultbilder entstanden seien. Wenn wir oben S. 113 die Möglichkeit einer solchen Entwicklung (aus dem gestaltlosen zum anthropomorphen Fetisch) ins Auge gefasst haben, so gilt das keineswegs mehr für die verhältnissmässig junge und hohe, von Aussen so sehr beeinflusste mykenische Cultur. Dass der Baum- und Steincultus in Griechenland (oben S. 167 f.) seine eigenen Wege geht, vor und auch neben dem Bilderdienste — würde an sich nicht gegen jene „veraltete Hypothese" sprechen, da sich eben ältere Formen religiösen Dienstes neben den jüngeren leicht erhalten können. Sie sind in gewisser Hinsicht die ehrwürdigeren, und wenn neben ihnen der Bilderdienst aufgekommen ist, so erhalten sie sich gerade dadurch in ihrer Ursprünglichkeit. Der Process ist dann für sie zum Stillstand gekommen.

Das Falsche und Veraltete der Hypothese liegt in der Annahme, dass man von grossen Naturmalen — Baumstämmen, mannshohen Steinblöcken — direct zur Ausführung grosser hölzerner oder steinerner Cultbilder, wie sie später in den griechischen Tempeln standen, gelangt sei. Dagegen können kleine tragbare Fetische sehr wohl mit Rücksicht auf ihre zufällige Menschen- oder Thierähnlichkeit oder überhaupt auf ihre besonders frappante Form aus der Natur ausgewählt und durch Puppenpflege, sowie durch Zugabe kleiner Einzelheiten einem Bilde noch näher gebracht worden sein (unter dem Einfluss

anthropomorpher oder theromorpher Gottesvorstellungen). Will man diesen Weg nicht zulassen, so muss man irgend einen anderen Process für die Entstehung der ältesten religiösen Bildwerke annehmen. Man muss z. B. glauben, dass die Verfertiger der ältesten Götterbilder wie spätere Künstler einer innewohnenden Idee spontan in einem passenden Stoffe Ausdruck gegeben hätten, ohne dass dieser Stoff anders als durch seine materielle Brauchbarkeit dazu aufgefordert hätte. Dies zu glauben, dazu gehört ein Optimismus in Sachen der Entwicklung, den wir nicht theilen können. Alles weist vielmehr darauf hin, dass die alten Erfindungen der Menschheit durch halb mechanisches Nachahmen und Mitthun mit der Natur zu Stande gekommen sind.

Es gibt aber noch einen anderen Weg, auf dem der Mensch an der Hand der Natur, ohne wie ein späterer Künstler frei zu verfahren, zur Ausführung von Cultbildern gelangen konnte. Gestützt auf Beobachtungen beim Wildstamme Afrikas hat man angenommen, dass der Schädelpfahl die Stammform des anthropomorphen Bildwerkes sei. Eine der ältesten Formen des Ahnencultes knüpft sich an den Schädel des Verstorbenen als dessen Denkmal und fortwirkende Geisteswohnstätte. Wohnstätten des abgeschiedenen Geistes sind nun nicht nur der Schädel des Todten, sondern auch der Baum, unter dem dieser bestattet war, ein Ast, der von diesem Baume gebrochen wurde, oder die Stange, welche auf dem Grabe errichtet war. War diese mit dem Schädel besteckt, so lag es nahe, durch weitere Ausführung im Holze die Menschenähnlichkeit zu steigern. So entstanden Ahnenbilder, die auch, wenn der Schädel nur in Holz geschnitzt war, und auch wenn sie klein und tragbar ausgeführt wurden, noch immer als Herbergen des Geistes angesehen waren.[1]) An den langen Hälsen, den cylindrischen Körpern und kurzen Beinen mancher marmorner „Inselfiguren“ Griechenlands glaubt man noch immer Spuren jener Herkunft aus dem „Geisterpfahle“ zu erkennen. Aber unleugbar sind die Typen der mykenischen Idole nicht auf diesem Wege in Griechenland zu Stande gekommen; soweit ist die ehedem gangbare Hypothese thatsächlich veraltet (vgl. oben S. 197).

Die Typen jener Figuren stammen aus dem Osten. Das lehren die deutlichsten unter ihnen, die nackten „Astartebilder“, wie sie aus Blei in Troja (oben S. 178, Fig. 30), aus Kalkstein auf den Inseln (S. 184, Fig. 37, 38), aus Gold in Mykene (S. 352, Fig. 108, 109) gefunden wurden. Sicher nackt sind auch viele der kyprischen Thonstatuetten (S. 180, Fig. 32—34), obwohl sich beim Arbeiten in Thon Bekleidung oder klotzförmige Behandlung des Rumpfes empfahl. Diese Nacktfiguren knüpft Reichel in einem neuen Sinne an den orientalischen Mythus von der Höllenfahrt Istars (oben S. 93 f.). Die Göttin ist natürlich nicht als Herrin der Zeugung und Fruchtbarkeit nackt; sie wird aber auch nicht als Unterweltherrscherin ins Grab gelegt, sondern als einzige Gottheit, die den Weg in die Unterwelt kennt und den Todten daraus zurückführt. Deshalb

[1]) Vgl. L. Frobenius, „Die bildende Kunst der Afrikaner“, Mitth. Anthr. Gesellsch. Wien XXVII, 1897, S. 1 ff., besonders S. 2, Fig. 1—14 (Ahnenbilder und Verwandtes aus Afrika und Madagaskar).

sind ihre Bilder nackt, wie es die Todten sind; deshalb zeigen sie die Haltung der Todten mit geschlossenen Beinen und auf den Leib gelegten Armen. Deshalb tragen die Frauenbilder in den Gräbern zuweilen Kinder auf den Armen (Abbilder des Verstorbenen) oder auch auf dem Kopfe, wie das oben S. 151, Fig. 17 reproducirte Idol) letzteres nach Reichel „wohl in Nachahmung einer localen Weibersitte Kinder zu tragen" (?). Jene Bilder sind also Amulete, welche den Todten gegen die dauernde Haft des Grabes schützen sollen, für uns „Zeugnisse für den Auferstehungsglauben derjenigen, in deren Gräbern sie sich fanden". Der im Istarmythos zum Ausdruck gebrachte religiöse Glaube sei, wie der Throncultus, ursprünglich Gemeingut mehrerer oder aller asiatisch-europäischer Urvölker geblieben, der dann von Generation zu Generation und bei wechselnder Bevölkerung von Volk zu Volk übertragen wurde.

Wir bedauern, dieser Deutung nicht ganz beipflichten zu können, genauer gesagt, es scheint uns, dass sie Richtiges und Falsches vermischt enthält. Das nackte Bild ist das urthümliche Bild. Die ältesten Bilder zeigen den Menschen oder die menschlich vorgestellte Gottheit nackt, nicht weil er (oder sie) in dieser oder jener Situation unbekleidet erscheint, sondern weil man ihn so richtig darzustellen glaubt. Das unter den Kleidern Verborgene gehört zur Charakteristik des Wesens und seines Geschlechtes. Aus der Nacktheit alter Typen ist also nichts zu folgern, als dass sie eben alt sind. Ein solcher Typus ist der der nackten weiblichen Gottheit, der mütterlichen Herrin über Tod und Leben. Jene Gestalt braucht also gar nicht Istar in einer bestimmten Situation zu sein, was für den mykenischen Culturkreis immerhin bedenkliche Folgerungen (Kenntniss und Verständniss eines babylonischen Mythus) nöthig machen würde.[1]) Sie ist als eine Urgestalt der Kunst zu verstehen, die zwar formell vom Orient entlehnt ist, aber ohne ausführlichen mythologischen Commentar.

Auch ihre Anwesenheit in den Gräbern möchten wir nicht ganz so deuten wie Reichel. Nicht den Auferstehungsglauben bezeugen uns jene Beigaben, sondern den bei Culturvölkern wie bei Naturvölkern und so auch im alten Orient herrschenden Glauben an eine lange und gefahrvolle Reise ins Jenseits (vgl. oben S. 390f.). Auf dieser Fahrt den Verstorbenen zu schützen, war die Aufgabe jener Idole, wie das im Hause aufbewahrte Bild den Lebenden schützte auf seinem Lebenswege. Vielleicht ist diese Auffassung identisch mit derjenigen Reichel's, wenn unter „Auferstehung" die glückliche Ankunft im Jenseits gemeint sein soll. Sie gestattet aber nicht, an eine Zurückführung des Todten ins irdische Leben zu denken. Die Kinder, welche der weiblichen Gottheit zuweilen beigegeben sind, können als Abbilder der Verstorbenen aufgefasst werden; einfacher ist es, sie als Attribut der Frauengestalt als Mutter aufzufassen, und speciell bei der Doppelfigur in Karlsruhe (oben S. 151, Fig. 17)

[1]) Reichel's Annahme eines den europäisch-asiatischen Völkern gemeinsamen Urmythus, der sich von Generation zu Generation und von Rasse zu Rasse fortgepflanzt habe, uns aber nur in der babylonischen Fassung erhalten sei, ist ein Verlegenheitsausweg. Diese Supposition berührt sich aber doch ziemlich nahe mit dem, was wir für das Richtige halten, nämlich mit der nicht auf die alte Welt beschränkten, hier aber besonders reichlich bezeugten Urvorstellung, die wir im Capitel „Mutterrecht und Muttercult" (S. 88—107) eingehender behandelt haben.

ist durch das wappenpfahlartige Stehen der einen Figur auf dem Kopfe der anderen (nie und nirgends können Kinder so getragen worden sein) der genealogische Zusammenhang anders, aber nicht minder deutlich ausgedrückt. Uebrigens steht die grosse Göttin als Urmutter ja auch mit dem jeweilig Verstorbenen in solchem Zusammenhang.

Die Haltung der nackten Frauenfiguren ist nach Reichel „in der Regel die der Todten. Nur ausnahmsweise presst das ‚Idol' die Brüste mit den Händen oder hält die Hände vor Busen und Leib, zum Zeichen, dass die Göttin sich im Stadium der Nacktheit blos vorübergehend befinde und daran ungewöhnt sei". So hat die spätere griechische Kunst den alten Gestus motivirt und umgedeutet; in alter Zeit bedeutet dieses Schema ganz etwas Anderes, nämlich, wie das Anfassen der Brüste, einen nachdrücklichen Hinweis auf die mütterliche Bedeutung der Figur. Die kleinen Unterschiede der Armstellung scheinen nur dasselbe Thema zu variiren. Auch das Uebereinanderlegen der Unterarme unter den Brüsten, wie es die Inselfiguren zeigen, dürfte nichts Anderes sein als eine schematische Ausführung desselben Motives (des Haltens der Brüste?). Die Inselfiguren sind wohl sämmtlich stehend gedacht (nur einige — oben S. 184, Fig. 37, 38 — hockend), niemals liegend, womit sich das Stehen der kleinen Figur auf dem Kopfe des Karlsruher Idols nicht vereinigen liesse. Die kleinen Marmorbilder flötenblasender und saitenspielender Männer (oben S. 187, Fig. 39, 40) sind der weiblichen Gottheit nach Reichel aus Courtoisie mitgegeben, damit sie auch während ihres unterirdischen Aufenthaltes ihren Cult nicht vermisse. Nimmt man die Hauptfigur in unserem Sinne, so bedarf es nicht dieser etwas gezwungenen Annahme. Man weiss ja, dass Musik die bösen Dämonen verscheucht, welche den Abgeschiedenen auf seinem dunklen Wege ins Jenseits bedrohen. Die Diener der Gottheit dürften dieser Function wegen ihrer Herrin gefolgt sein, nicht um ihren Cult in der Unterwelt fortzusetzen. Wir sind also immerhin noch der von Reichel (l. c., S. 84) angefochtenen Meinung, dass man jene Frauenfiguren ins Grab legte, „damit der Mensch auch im Tode von seinen Göttern umgeben sei". Reichel verweist selbst darauf, dass auch in verschiedenen Heiligthümern Cyperns massenhaft nackte „Istar-Idole" gefunden wurden. Warum soll man nicht annehmen dürfen, dass man sie ebenso, der Anbetung wegen, in Privathäusern gehabt habe? Bewiesen scheint uns also durch Reichel, dass grosse officielle Cultbilder im mykenischen Griechenland fehlten, während jedoch private Idolatrie daselbst herrschte, womit wir in der Hauptsache mit Reichel übereinstimmen.

4. Neolithische Thonplastik und Vasenmalerei in Mähren.

(Zu Seite 235 und 289.)

In dem eben erschienenen vierten Hefte des I. Bandes der „Mitth. der prähist. Commission der kais. Akademie der Wissensch.", S. 237—264, berichtet J. Palliardi über „Die neolithischen Ansiedlungen mit bemalter Keramik in Mähren und Niederösterreich" (mit 2 Farbentafeln und 57 Textfiguren). Diese

Abhandlung bringt wesentliche Ergänzungen zu dem von uns gegebenen Ueberblick der neolithischen Thonplastik und Vasenmalerei Mitteleuropas.

Die Untersuchung einer prähistorischen Station in der Znaimer Vorstadt Neustift ergab planlos über einen Flächenraum von 10.000 Quadratmetern zerstreute Gräber mit Culturresten: in Lehm ausgehobene kreisrunde oder ovale kesselförmige Vertiefungen von sehr verschiedenen Dimensionen. Die Ausfüllung dieser Mulden bildete der bekannte Inhalt prähistorischer Herdgruben: Asche, Kohle, Knochen von Hausthieren, Hirschgeweih, Gefässscherben und Artefacte von Stein, Bein, Horn und Thon.

Die Stein- und Knochenwerkzeuge sind typisch neolithisch, aber unter den Thongegenständen befanden sich „sehr interessante Versuche einer primitiven Thonplastik in Gestalt von Thier- und Menschenfiguren". Ein roh modellirtes Thierköpfchen stammt nach Palliardi's Vermuthung von einem Thongefäss; ein Bruchstück ist das Hintertheil eines vierfüssigen Thieres (ganz ähnlich einigen Fragmenten aus Butmir); von Menschenfiguren stammt ein halbes Bein mit Fuss und ein halber Torso mit Armstumpf. Sehr merkwürdig ist „die untere Hälfte einer einseitig modellirten menschlichen Figur aus grobem braunem Thon mit Ueberresten eines hellgelben Anstriches" (l. c., S. 240, Fig. 20). „Die Figur war nur an der linken Seite modellirt, wogegen die andere Seite ganz flach erscheint. In der Gegend der Genitalien befindet sich ein halbkreisförmiger Ausschnitt, mit welchem ein an der flachen Reversseite schräg hinabreichender Canal mündet, welcher allem Anscheine nach die Scheide der weiblichen Scham vorstellen soll." Also auch hier wieder die Darstellung der weiblichen Gestalt mit starker Hervorhebung der charakteristischen Merkmale. Das Hintertheil der Figur ist unförmlich gross. Das Erhaltene misst 10 Cm. Länge, die ganze Figur war also circa 20 Cm. lang. Das hervorragendste Stück dieser kleinen Serie ist „ein von einer menschlichen Figur abgebrochenes Köpfchen aus schwarzem, mit lichtgelber Erdfarbe übertünchtem Thon. Der fast bikonische deformirte Kopf sitzt auf einem übermässig langen cylindrischen Halse und hat ein kurzes, in die Breite gezogenes Gesicht. Die Nase ist gerade, spitzig, mit eingestochenen Nasenlöchern versehen; die Augen und der Mund sind dagegen nur durch einfache längliche Eindrücke markirt" (l. c., Taf. IV, Fig. 6a, b). Ausser dem langen Halse erinnert nur die lappige Verbreiterung des Gesichtes, welche die Ohren andeuten soll, an die Typen der thrakisch-illyrischen Thonplastik.

Durch diese Funde erweitert sich das Gebiet der neolithischen Thonplastik über die oben S. 205—235 betrachtete thrakisch-illyrische Zone hinaus nach Nordwesten. Man darf dabei an den Fund einer neolithischen Thonstatuette in einer Höhle bei Krakau denken (oben S. 215, Fig. 47) und hier wie dort einen vorgeschobenen Posten jenes südöstlichen Gürtels annehmen.

Hier sei beiläufig erwähnt, dass in dem von Sofie v. Torma vorbereiteten Tafelwerke ausser den weiblichen Thonfiguren von Tordos (s. oben S. 217) auch solche aus anderen siebenbürgischen Fundorten mitgetheilt werden sollen. So eine Thonstatuette mit auf den Leib gelegten Armen von Petersdorf bei Mühlbach (Unter-Albenser Comitat, bei Karlsburg) und eine ebensolche aus Vajda-

Hunyád. Jenen noch ungedruckten Abbildungen entnehme ich ferner, dass die weiblichen Thonfiguren von Tordos in hervorragender Weise steatopyg gebildet sind.

Unter den Topfscherben der Station von Znaim-Neustift fanden sich auch Reste bemalter Keramik, die ja, wie wir gesehen haben, so oft mit neolithischer Thonplastik Hand in Hand geht. Die Gefässe, welche man bemalte, unterscheiden sich von den unbemalten namentlich auch durch den höheren Grad technischer Vollendung. Es sind theils kleine dünnwandige Gefässe aus feinem gelblichem Thon, theils grössere Schüsseln und Töpfe aus gröberem sandigem Material, stets scharf gebrannt, sorgfältig geglättet und oft glänzend schwarz polirt. Gemalt wurde mit weissen, lichtgelben, hell- und dunkelrothen, rostbraunen und dunkelbraunen Erdfarben. Stücke weissen, gelben und rothen Farbstoffes treten auch unter den Funden aus jenen Gruben auf, sowie ein Stück Graphit, der aber nicht zur Gefässmalerei gedient zu haben scheint. Selten waren einfarbig, gewöhnlicher mehrfarbig bemalte Fragmente. Die Verzierungen „bilden breite Horizontalbänder, horizontale und verticale Streifen, dreieckige Flächen, spitzwinkelige Bänder, Gittermuster, Spiralen, einzelne Punkte und Punktgruppen. Schiefe Mäander erscheinen zweimal, jedoch nicht aufgemalt, sondern in einen dicken lichtgelben Anstrich eingeritzt“, so dass der rothe Grund hervortritt. Diese „Mäander“ sind nicht schief gestellt, sondern aus schiefwinkeligen Vierecken gebildet und keine echten classischen Mäander, sondern ziemlich räthselhafte Muster (s. l. c., Taf. IV, Fig. 5; Taf. V, Fig. 2). Die Spirale findet sich an einem mit gelben und rothen Bändern und rothen Tupfen auf schwarzem Grunde bemalten Scherben, Taf. IV, Fig. 11.

Palliardi findet, dass die bemalten Thongefässe dieser Station mit den „geltenden Ansichten“ über die neolithische Töpferei nicht übereinstimmen und gibt daher einen Ueberblick über eine Reihe analoger Funde in Mähren und Niederösterreich. Er kennt sieben mährische und drei niederösterreichische Stationen mit gleichartiger bemalter Keramik. Unter den Funden von Obrzan bei Brünn sind Topfscherben mit „lichtgelben Mäandern auf rothem Grunde“. Die Fragmente von Klein-Urhau zeigen Winkelbänder, Spitzbogen und Mäander. Hier wie in anderen Stationen sind die Contouren der farbigen Ornamente durch Einritzung vorgezeichnet. Ein rothes Bruchstück von Oslawan zeigt eine mit drei Linien eingeritzte Spirale (l. c., Taf. IV, Fig. 9). Constante Begleitformen dieser bemalten Keramik sind nicht nur die allgemein-typischen neolithischen Werkzeuge, sondern auch andere keramische Erzeugnisse zum Theil mit charakteristischem vertieftem Ornament und bestimmten Ansatz- und Henkelbildungen.

Palliardi hat sich auch die Frage vorgelegt, welcher Phase der jüngeren Steinzeit die bemalte neolithische Keramik angehöre. Er unterscheidet mehrere zeitlich und örtlich differenzirte Gruppen der neolithischen Bandkeramik Mährens und Niederösterreichs. Die älteste und verbreitetste derselben enthält zumeist bomben- und birnförmige Gefässe, welche unverziert oder mit Tupfenreihen, eingeschnittenen oder punktirten Linien geschmückt und zuweilen mit Graphit überzogen sind. Eine zweite Gruppe besteht aus cylindrischen Bechern, birn-

förmigen und halbkugeligen Gefässen mit Stichverzierung, welche nie mit einer weissen Masse ausgefüllt ist. Zu dieser Gruppe gehört die rheinländische Keramik vom Hinkelstein bei Monsheim. Eine dritte Gruppe hat weiss ausgefüllte geometrische Ornamente in einer Stichtechnik, welche sich von den Stichmustern der vorigen Gruppe dadurch unterscheidet, dass die einzelnen Stiche durch Stichcanäle zusammenhängen (vgl. oben S. 377). In eine vierte Gruppe stellt Palliardi die rohen grossen Töpfe mit gekerbten oder getupften Rändern, getupften Wülsten oder blossen Tupfen oder Kerbreihen. Diese Gefässe gehen aus der jüngeren Steinzeit in die Bronze- und Eisenzeit hinüber. Eine fünfte und letzte Gruppe umfasst die oben S. 271—273 behandelten geschweiften Becher und die mit denselben zusammen vorkommenden, ähnlich verzierten Henkelkrüge und Henkelschüsseln. Sie haben oft rothen Ueberzug und in den eingestempelten Verzierungen Reste weisser Einlagen.

Die Typen der ersten und zweiten Gruppe erscheinen zuweilen nebeneinander, aber nie mit den Typen der dritten und vierten Gruppe. Jene beiden Gruppen mit nicht weiss ausgefüllten Ornamenten repräsentiren also die ältere neolithische Bandkeramik, während die dritte und fünfte Gruppe einer späteren Phase und dem Ende der jüngeren Steinzeit angehören.

Was nun die Zeitstellung der bemalten Gefässe betrifft, so bemerkt Palliardi, dass diese regelmässig neben den Typen der ziemlich zeitlosen vierten Gruppe, sonst aber neben denen der ersten und namentlich der zweiten Gruppe vorkommen. Man darf daher annehmen, dass die polychrome Thongefässverzierung in Mähren vor dem Auftreten der dritten Gruppe (mit weiss ausgefüllter Stichverzierung) Eingang gefunden habe. Somit scheint es, dass die Gefässmalerei in der Zone der Bandkeramik lange vor dem Ende der jüngeren Steinzeit sich Bahn gebrochen habe und durch die Herrschaft der Gefässe mit weissen Einlagen verdrängt worden sei. Auch nach der Ansicht Palliardi's ist die Technik der Gefässbemalung von Ungarn aus nach Niederösterreich und Mähren vorgedrungen. Dafür spricht nicht nur die Analogie mit den Funden von Lengyel, sondern auch das fast constante Auftreten von Obsidian in neolithischen Stationen mit bemalter Keramik; denn der Obsidian ist für diese Länder ein Culturmineral specifisch ungarischer Herkunft.

5. Neolithische Thonplastik in Böhmen.

(Zu Seite 206, Anm. 1 und Seite 518.)

In den „Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ 1897, S. 246—260, gibt R. v. Weinzierl eine Aufzählung und Beschreibung „prähistorischer plastischer Thonfiguren aus Böhmen“. Die Liste umfasst nur 9 Stücke, wovon zudem 4 der Völkerwanderungszeit, beziehungsweise einer noch späteren (slavischen) Periode angehören. Die 5 Stücke, welche v. Weinzierl der jüngeren Steinzeit zurechnet, sind eine ganze menschliche Figur, zwei Rinderfiguren und zwei als Gefässansätze gebildete Rinderköpfe. Am merkwürdigsten ist die 9·5 Cm. lange, bis auf einen Arm und einen Fuss wohl erhaltene blassrothe Menschenfigur (l. c., S. 247, Fig. 1). Sie wurde

bei Sabnitz, Bezirk Brüx, wie es heisst, in einem ovalen, wannenförmigen Thongefässe, welches eigens für das Figürchen hergestellt gewesen zu sein scheint, aufgefunden, und v. Weinzierl vermuthet darin eine symbolische Bestattung. Das Figürchen ist nackt, männlich, roh naturalistisch und zeigt keine typische Uebereinstimmung mit sonstigen neolithischen Thonfiguren: keine flache brettförmige Anlage, keinen säulenförmigen Hals und maskenähnlichen Kopf, keine typische Haltung der Arme, welche vielmehr leicht gekrümmt herabhängen. Durch plumpe Eintiefungen, beziehungsweise Ausladungen sind Augen, Mund, Nase, Achselhöhlen, Gesäss und Geschlechtstheile ausgedrückt. Die Beine sind nur abgerundete Stummel von 1·7 Cm. Länge, auf welchen die Figur nicht stehen konnte. Eine verticale Bohrung geht vom Scheitel bis zur Mitte des Leibes, eine horizontale von einer Achsel zur anderen (vielleicht Vorrichtungen zum Anhängen oder zum Aufstecken schmückender Zuthaten).

Da der Fundort bei Sabnitz durch mannigfache neolithische Artefacte zeitlich bestimmt ist, darf diese Figur vorläufig wohl als neolithisch angesehen werden; doch können analoge fernere, derzeit noch fehlende Funde diese Zuweisung leicht ins Schwanken bringen. R. v. Weinzierl findet es natürlich annehmbar, dass auch eine so weit nördlich sitzende neolithische Bevölkerung unbeeinflusst von Aussen einen solchen Anlauf zur Plastik aufzuweisen habe, und verweist mit Recht darauf, dass die Figur im Ganzen „correcter“ (will sagen: naturtreuer) modellirt sei als die rohesten unter den Butmirstatuetten. Stilistischer Einfluss aus dem ägäischen Culturkreis, wie ihn Butmir, Tordos u. s. w. zeigen, scheint in der That nicht vorzuliegen, und es bleibt nur fraglich, ob nicht, da sich südliche Einflüsse bis Westgalizien und Mähren fühlbar machen, solche in Form einer allgemeineren Anregung auch für das nordwestliche Böhmen angenommen werden dürfen.

Darauf scheinen denn auch die anderen von R. v. Weinzierl publicirten Fundstücke hinzuweisen. Die beiden ungleich grossen grauen Rinderfiguren l. c., S. 255, Fig. 5a und b stammen aus einer bedeutenden neolithischen Ansiedlung auf dem Schlaner Berge, welche allerdings auch bronzezeitliche Funde und in einigen Bruchstücken bemalter Thongefässe vielleicht Reste einer noch jüngeren Periode ergeben hat. Sie haben grosse Aehnlichkeit mit den von Much publicirten kupferzeitlichen Thierfiguren aus dem Mondsee (oben S. 239) und denen aus dem Ripačer Pfahlbau in Bosnien (oben S. 225, Fig. 56), d. h. sie sind höchst roh schematisch: die Körper Klötze, die Beine Stummel; nur das Hörnerpaar ist „idealisirt“, wie v. Weinzierl richtig bemerkt, nämlich übertrieben gross und vollkommen deutlich gebildet.

Fremde Einwirkung wird man am ehesten in den als Gefässansätze geformten Rinderköpfen erkennen wollen. Eines der Gefässbruchstücke fand sich in den neolithischen Culturgruben von Podbaba bei Prag mit anderen typischen Scherben der jüngeren Steinzeit. Es stammt von einem grauen, bombenförmigen Topf mit charakteristisch neolithischem, geradem und krummlinigem Schnittornament. Umher lief eine plastische Tupfenleiste, auf welcher an Stelle eines zum Durchziehen der Tragschnur durchbohrten Buckels ein ebenso am Halse durchbohrter roher Rindskopf angesetzt ist. Die Hörner sind hier kurz und

einwärts gebogen. Das zweite, schon oben S. 206, Anm. 1 erwähnte Stück (l. c., S. 252, Fig. 3) ist ebenfalls aus einer neolithischen Culturgrube (bei Černy Vál, Bezirk Smichov) erhoben. Es ist das Fragment eines grauen „Prunkgefässes“ mit plastischen Aufsätzen, wovon einer erhalten blieb: ein Stierkopf mit hochaufstrebenden Hörnern und eigenthümlicher, typisch-spätneolithischer (in Böhmen sehr gemeiner) Doppeltupfenverzierung auf Hals und Gesicht. Etwas besser gebildet als der von Podbaba, ist er doch keineswegs „ausserordentlich schön modellirt“, wie v. Weinzierl findet.

Indem wir an das frühe Auftreten von Rinderkopfansätzen auf Thongefässen aus Troja, Cypern und Mykene erinnern (oben S. 518, vgl. auch S. 502), halten wir es für sicher, dass die in der jüngeren Steinzeit vereinzelte, in der Hallstattperiode recht häufige Erscheinung solcher Protomen an mitteleuropäischen Thongefässen in ihrem Ursprung auf südöstliche Einflüsse zurückgeht, welche in der neolithischen Zeit den Stil der „Bandkeramik“, in der ersten Eisenzeit das Buckelornament und die ausgedehnte Nachahmung getriebener Bronzegefässe über Mitteleuropa verbreitet haben.

Namen- und Sachregister.



Fig. 1. Elfenbein.
Laugerie-Basse,
Text S. 48.

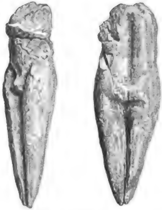


Fig. 2 und 3. Elfenbein. Brassempouy.
Text S. 48.



Fig. 4 und 5
Elfenbein. Brass
Text S. 48.



Fig. 14. Elfenbein.
Lourdes.
Text S. 30.



Fig. 15. Elfenbein.
Arudy.
Text S. 30.



Fig. 11—13. Elfenbein.

Tafel II. Funde aus französischen Höhlens



pony.



Fig. 6.
Pferdezahn.
Mas d'Azil.
Text S. 48.

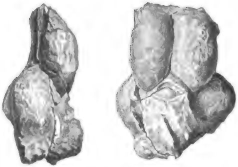


Fig. 9 und 10. Elfenbein. Brassempouy. Text S. 48.

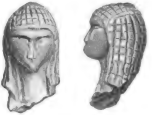
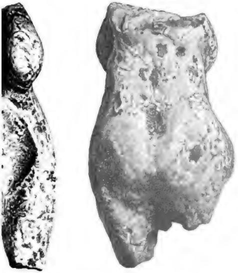


Fig. 7 und 8. Elfenbein. Brassempouy.
Text S. 49.



Brassempouy. Text S. 686.



Fig. 16 und 17. Stein. Mas d'Azil.
Text S. 65.

·hichten der älteren Steinzeit (1/1 nat. Gr.).



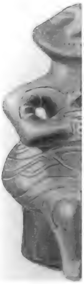
Fig. 5.



Fig



Fig. 3.



Fi.

Tafel III. Thonfiguren aus thrakischen G





Fig. 6.





Fig. 2.

ügeln ($^1/_2$ nat. Gr.). Text S. 206—209.



Tafel IV. Thonstatuette von Kličevac i



.Serbien ($^1/_2$ nat. Gr.). Text S. 220—224.

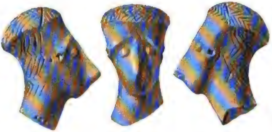


Fig. 1—3.



I



Fig. 8, 9.

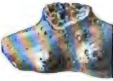
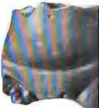


Fig. 10.



Fi

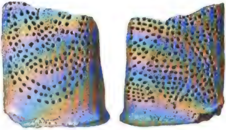


Fig. 16, 17.



Fig. 18.

Tafel V. Neolithische Thonstatuetten von Butn



g 4. 5.



Fig. 6, 7.

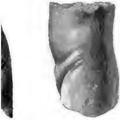




Fig. 11.



Fig. 12, 13.



g 14, 15.



Fig. 19.



Fig. 20, 21.



Fig. 22.

ir in Bosnien ($^2/_3$ nat. Gr.). Text S. 227—235.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3



Fig. 7.



Fig. 9



Fig. 13.



Fig. 14 *a* und *b*.



Fig. 15, $^1/_4$ nat. Gr.

Tafel VI. Neolithische Thongefässe und Topfscherben von Butmir, meist







Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 11.



Fig. 8.



Fig. 10.



Fig. 12.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.

nit Spiralverzierung. (Figur 15 in $^1/_4$, die übrigen in $^1/_2$ nat. Gr.). Text S. 302 f.



Fig. 1.

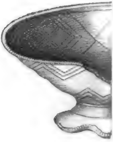


Fig.

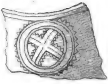


Fig. 5.

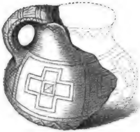


Fig. 4.

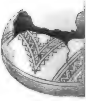


Fig. 6

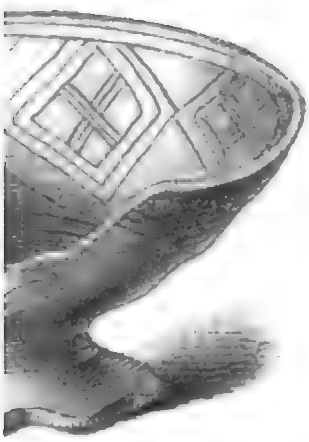


Fig. 9.



Fig. 10.

Tafel VII. Thongefässe und Topfscherben der jüngeren Steinzeit (ca.



2.



Fig. 3.



Fig. 7.





Fig. 8.

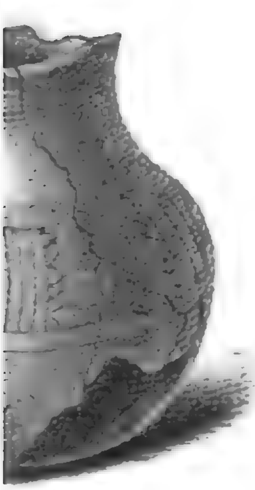




Fig. 11.

$^{1}/_{2}$ nat. Gr.). Aus dem Pfahlbau im Laibacher Moor. Text S. 304 ff.



¹/₃ nat. Gr.



Fig. 5—7. Thongefäss



Fig. 1 und 2. Bronze aus Novilara, ¹/₁ nat. Gr. Text S. 422 f.



Fig. 8 und 9. Bernstein aus Narce, ¹/₁ nat. Gr. Text S. 405.



Fig. 14. Bronzewagen aus Stret

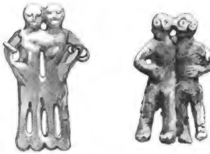


Fig. 10 und 11. Bronzen aus Torre di Mordillo, ¹/₁ nat. Gr. Text S. 432 f.

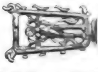


Fig. 12. Bronze aus Faler

Tafel VIII. Altitalische Bildwerke





$^1/_2$ nat. Gr.

Novilara. Text S. 423.

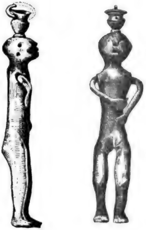


Fig. 3 und 4. Bronze aus Novilara, $^1/_1$ nat. Gr. Text S. 422 f.



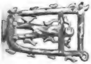
eg. $^1/_5$ nat. Gr. Text S. 448 ff.



Fig. 13. Bronze aus Villanova, $^2/_3$ nat. Gr. Text S. 419 f.



Fig. 14. Bronze in Verona, $^4/_5$ nat. Gr. Text S. 466.



$^1/_2$ nat. Gr. Text S. 420.

ıus Bronze, Bernstein und Thon.

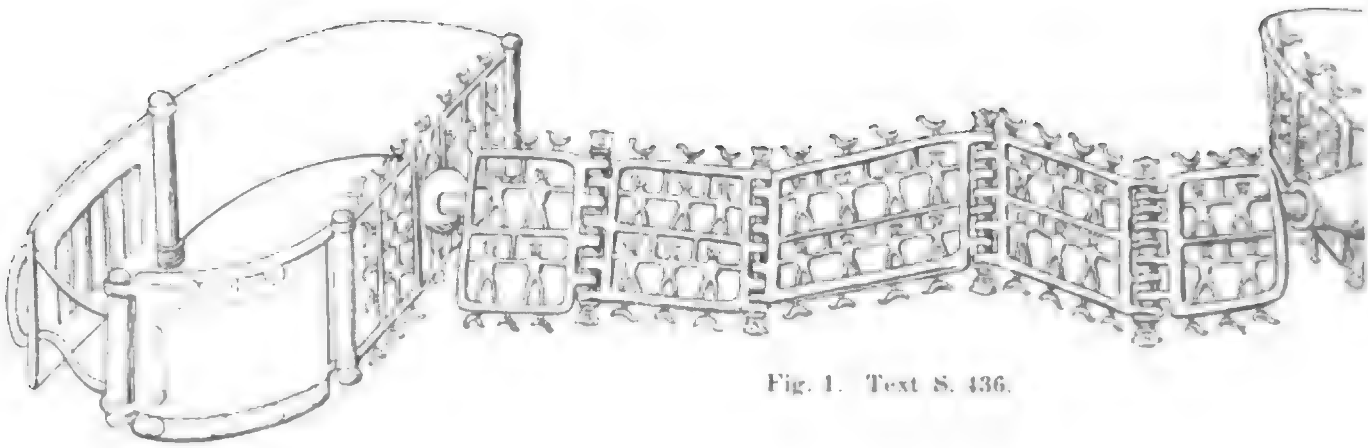


Fig. 1. Text S. 436.

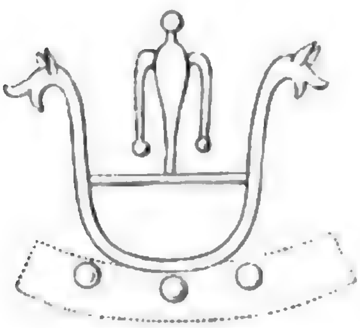


Fig. 2. Text S. 416.

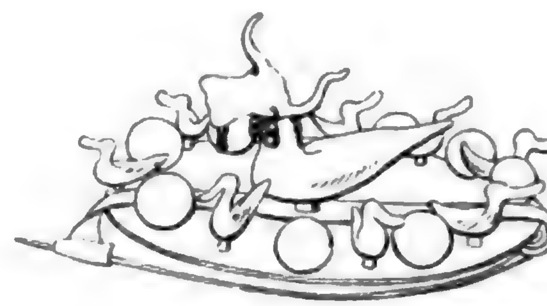


Fig. 6. Text S. 435.



Fig. 3. Text S. 499.



Fig. 4. $^3/_8$ nat. Gr. Text S. 427.



Fig. 5. $^3/_8$ nat. Gr. Text S. 427.

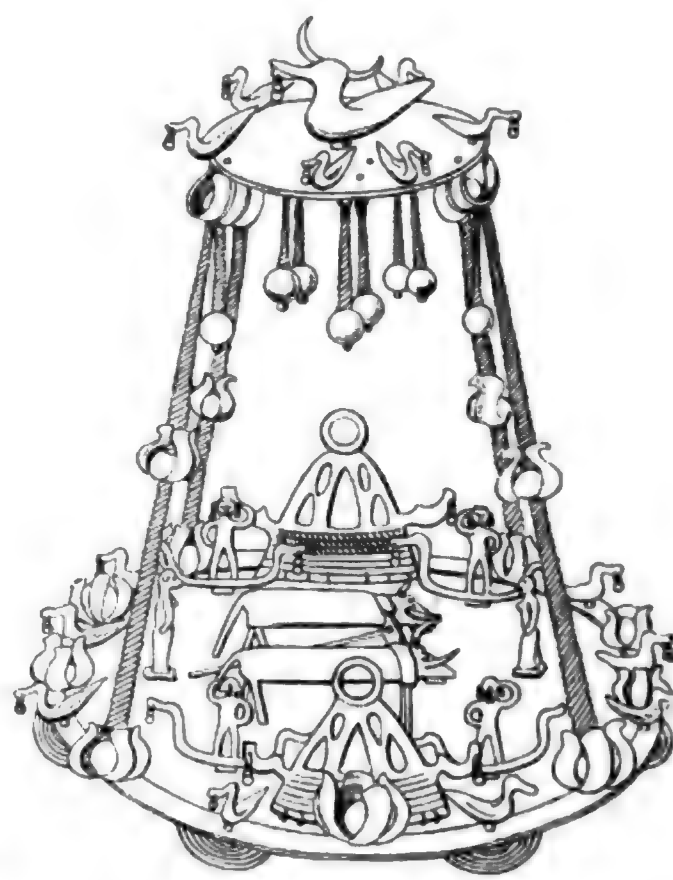
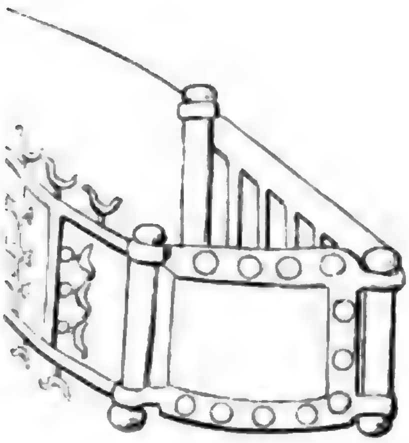


Fig. 7. Text S. 427 ff.



Tafel IX. Altitalische Bildwerke. Fig. 1—11. Bronzen aus Campanien. Text S. 42



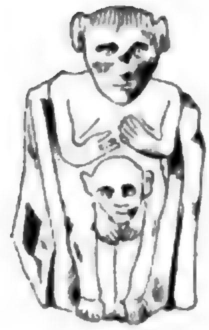


Fig. 12. (Bernstein.) $^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 13. (Bernstein.) $^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 14. (Bernstein.) $^1/_1$ nat. Gr.

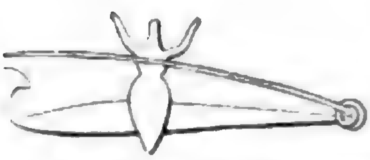


Fig. 8. Text S. 496.



Fig. 15. $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 16. $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 9. Text S. 501, Anm. 5.

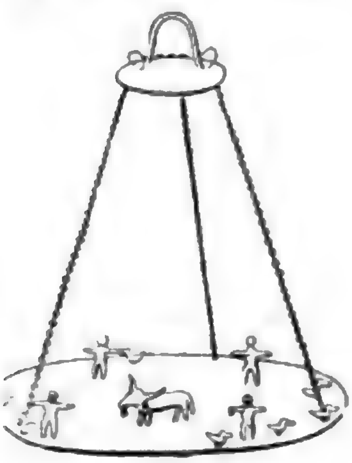


Fig. 10. Text S. 435.

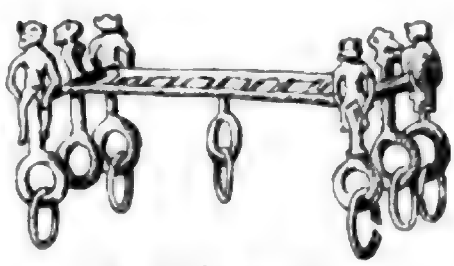


Fig. 17. $^1/_3$ nat. Gr.

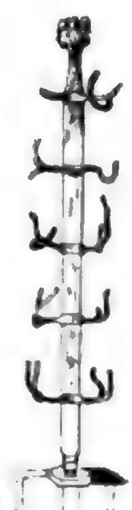


Fig. 19. $^1/_{10}$ nat. Gr.

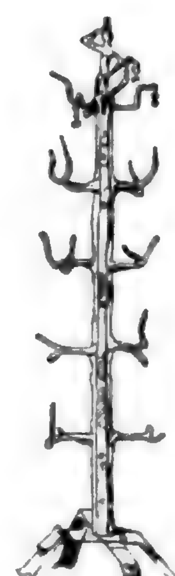


Fig. 20. $^1/_{12}$ nat. Gr.



Fig. 18. $^1/_8$ nat. Gr.

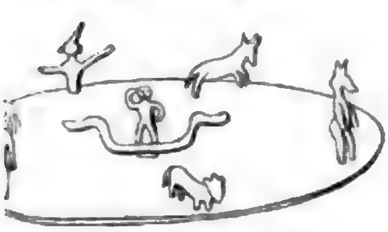


Fig. 11. Text S. 435 f.

—436. — Fig. 12—20. Bernstein- und Bronzearbeiten aus Vetulonia. Text S. 409 f.

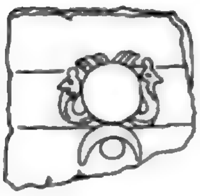


Fig. 1.
Um-el-Awamîd.
Text S. 444.



Fig. 2.
Rivoli Veronese.
Text S. 444.

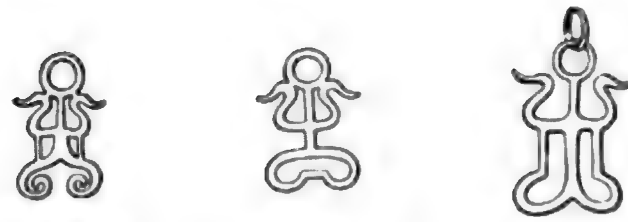


Fig. 3—5. Bologna. Text S. 444.



Fig. 10. Lilybäum.
Text S. 442.



Fig. 11. Sardinien.
Text S. 442.



Fig. 12. Este, Bein,
$^3/_4$ nat. Gr.
Text S. 442.



Fig. 13, $^1/_4$ nat. Gr.
Text S. 443 f.



Fig. 14.
$^1/_2$ n
Text



Fig. 19. Oesterreich,
$^1/_1$ nat. Gr.
Text S. 440 f.

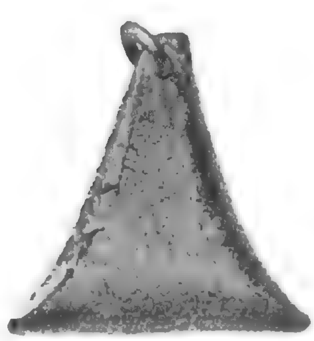


Fig. 20.
St. Michael, Krain,
$^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 21—23. Hochbüchl bei Mera
Text S. 442.

Tafel X. Talismanische Figuren der ersten

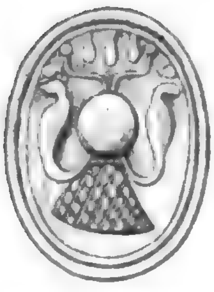


Fig. 6. Sardinien.
Text S. 445.



Fig. 7.
Este, $^{1}/_{2}$ nat. Gr.
Text S. 443.



Fig. 8.
Monceau-Lambert.
Text S. 443.



Fig. 9.
Italien, $^{1}/_{4}$ nat. Gr.
Text S. 443, 472.



Hallstatt,
ıt. Gr.
S 442.



Fig. 15. Schweiz,
$^{1}/_{2}$ nat. Gr.
Text S. 442.



Fig. 16.
Prozor, Croatien.
$^{1}/_{2}$ nat. Gr.



Fig. 17. Podsemel,
Krain, $^{1}/_{2}$ nat. Gr.
Text S. 442.



Fig. 18.
Cupra marittima.
Text S. 443.





$^{1}/_{2}$ nat. Gr.



Fig. 24.
San Briccio
di Lavagna.
Text S. 442.

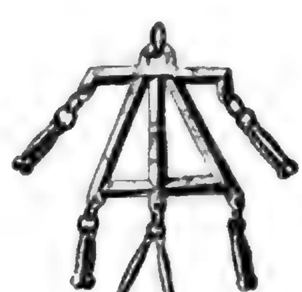


Fig. 25.
Watsch, $^{1}/_{2}$ nat. Gr.
Text S. 443.



Fig. 26. Tribano bei
Padua, $^{2}/_{3}$ nat. Gr.
Text S. 442.

isenzeit (Orient, Italien und Mitteleuropa).

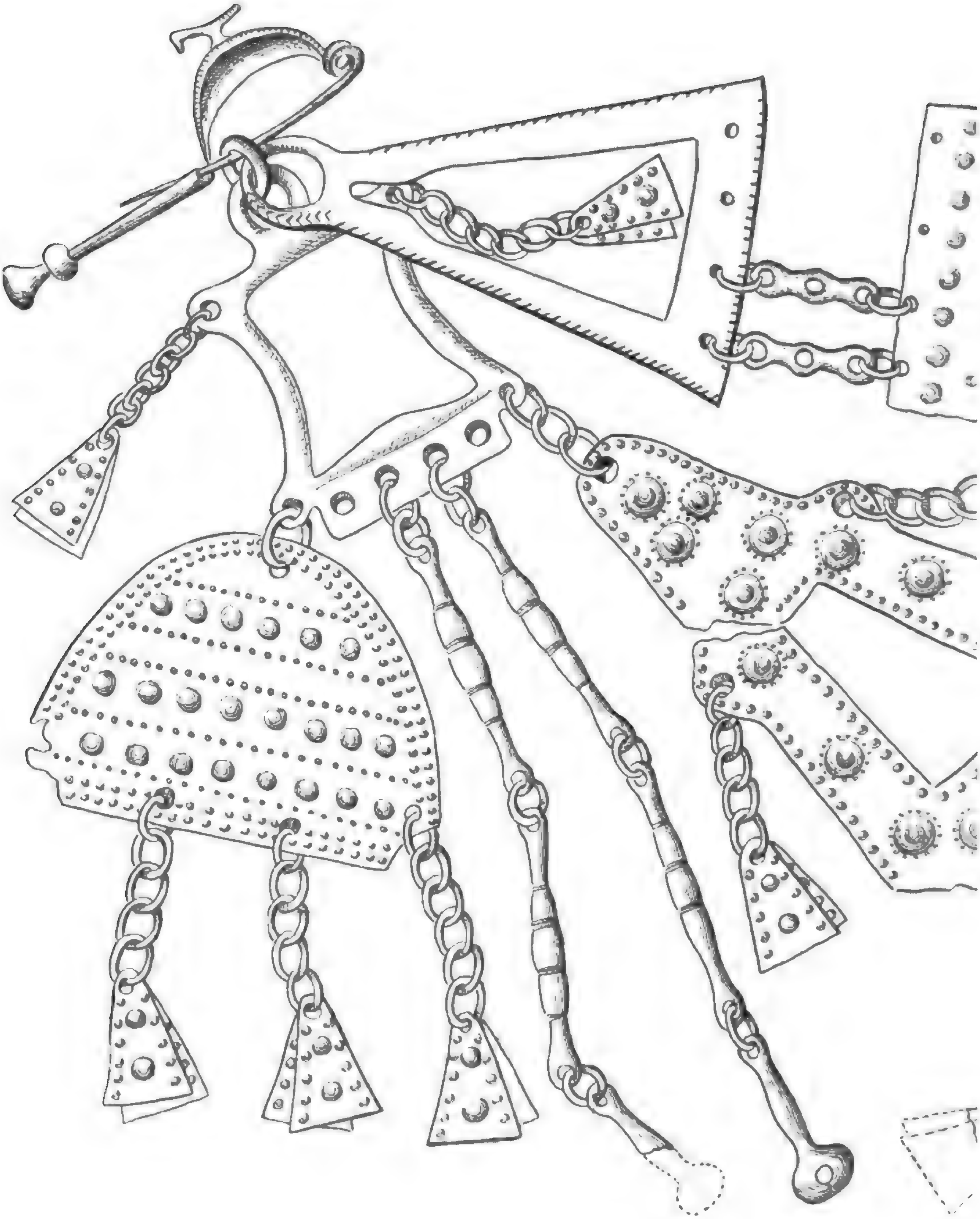
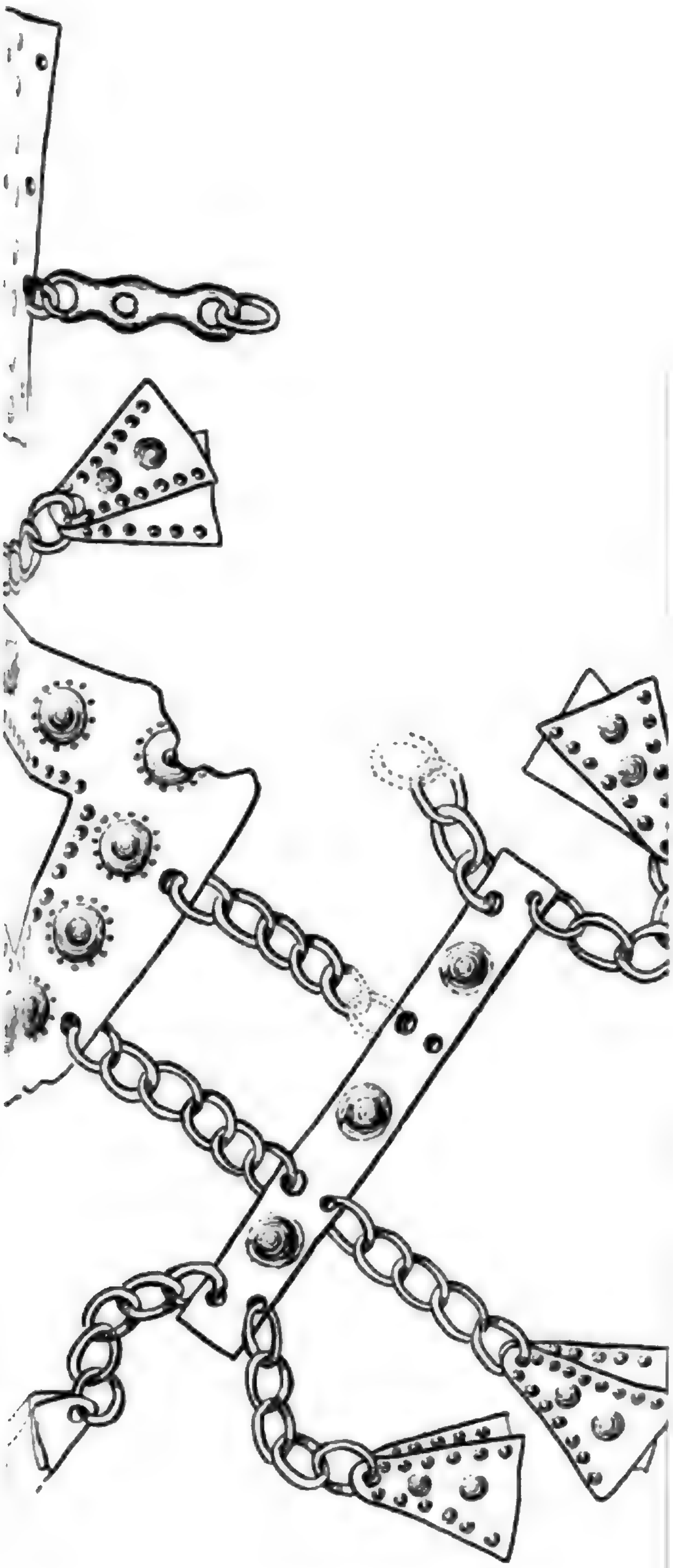


Fig. 1. Watsch, $^{1}/_{1}$ nat. Gr.

Tafel XI. Bronzener Klapperschmu



..zk der ersten Eisenzeit aus Gräbern in Krai









Fig. 1. Dercolo, Tirol, 1/2 nat. Gr.
Text S. 486.



Fig. 2. Meclo, Tirol.
1/1 nat. Gr., Text S. 477.

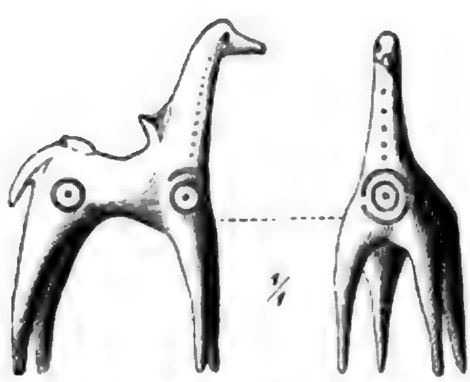


Fig. 5. Rubin, Böhmen, 1/1 nat. Gr.
Text S. 476.



Fig. 6. Italien, 2/3 nat. Gr.
Text S. 501, Anm. 5.

VIII



Fig. 9. Ungarn,
3/5 nat. Gr.

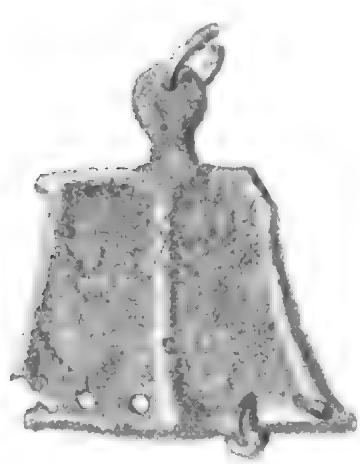


Fig. 10. St. Michael, Krain,
3/5 nat. Gr.

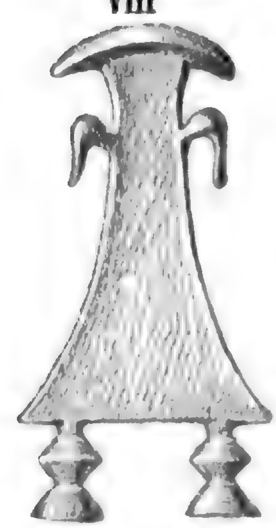


Fig. 11.
Prozor, Croatien,
1/1 nat. Gr.



Fig.

Tafel XII. Bronzen der ersten Eisenzeit



Fig. 3. Rovišče, Krain,
$^1/_2$ nat. Gr.
Text S. 477.

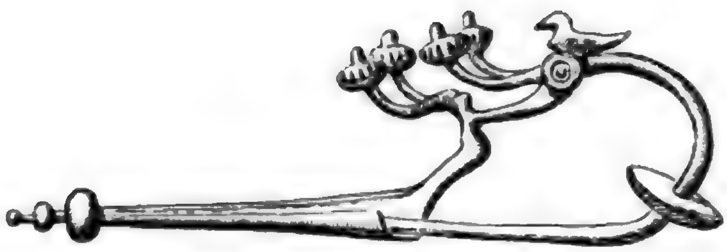
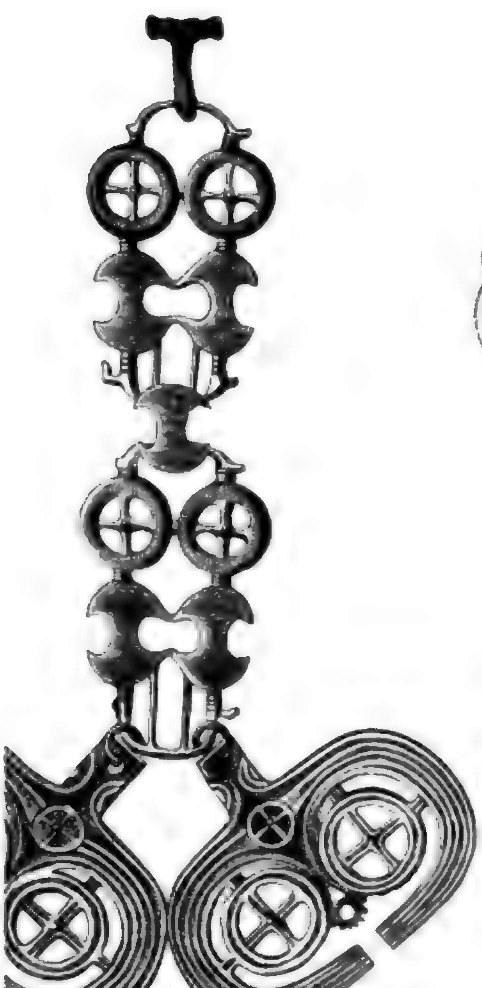


Fig. 4. Hrastje, Krain, $^3/_4$ nat. Gr.



Rima Szombat, Comitat Gömör,
Ungarn, $^1/_3$ nat. Gr.
Text S. 471.

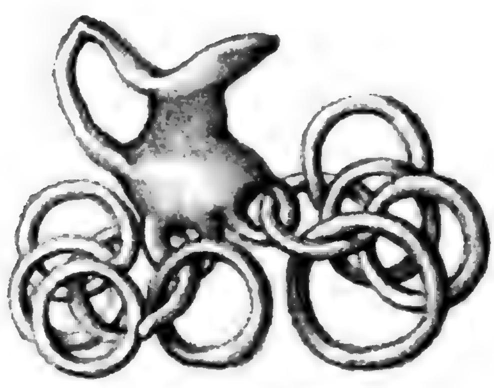


Fig. 7. Glasinac, Bosnien,
$^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 8.
Glasinac, Bosnien.
$^1/_1$ nat. Gr.
Text S. 471.

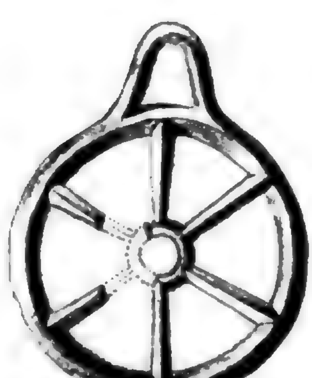


Fig. 13. Albrechtec, Böhmen,
$^2/_3$ nat. Gr. Text S. 460.



Fig. 14. Bihar, Ungarn,
$^1/_1$ nat. Gr.
Text S. 460.

s Italien, Oesterreich-Ungarn und Bosnien.



Fig. 3. Jezerine, $^{2}/_{3}$ nat. Gr.

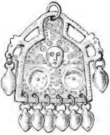


Fig. 1. Südtirol.

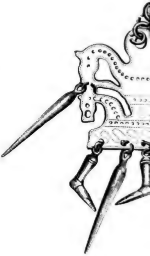


Fig. 2. Cave

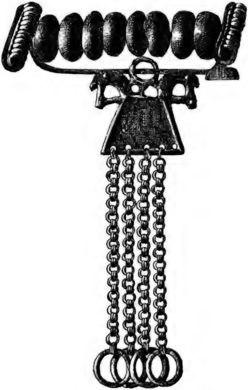


Fig. 6. Jezerine, $^{2}/_{3}$ nat. Gr.

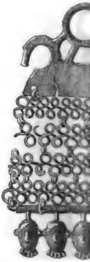
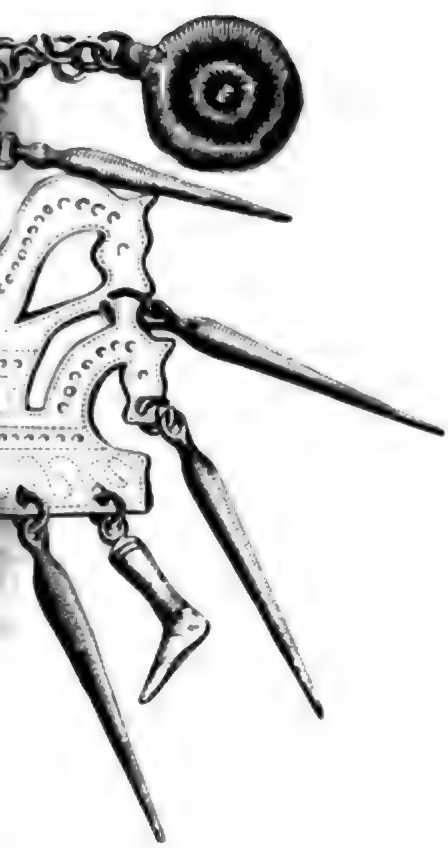
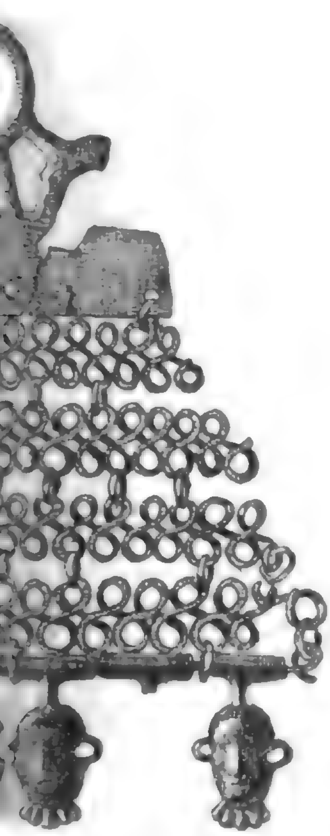


Fig. 7. Jeze

Tafel XIII. Bronzen der ersten Eisenzeit mit Pferde



ine, Südtirol.



rine, $^2/_3$ nat. Gr.

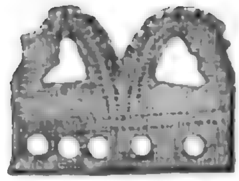


Fig. 4. Jezerine, $^2/_3$ nat. Gr.



Fig. 5. Jezerine, $^2/_3$ nat. Gr.

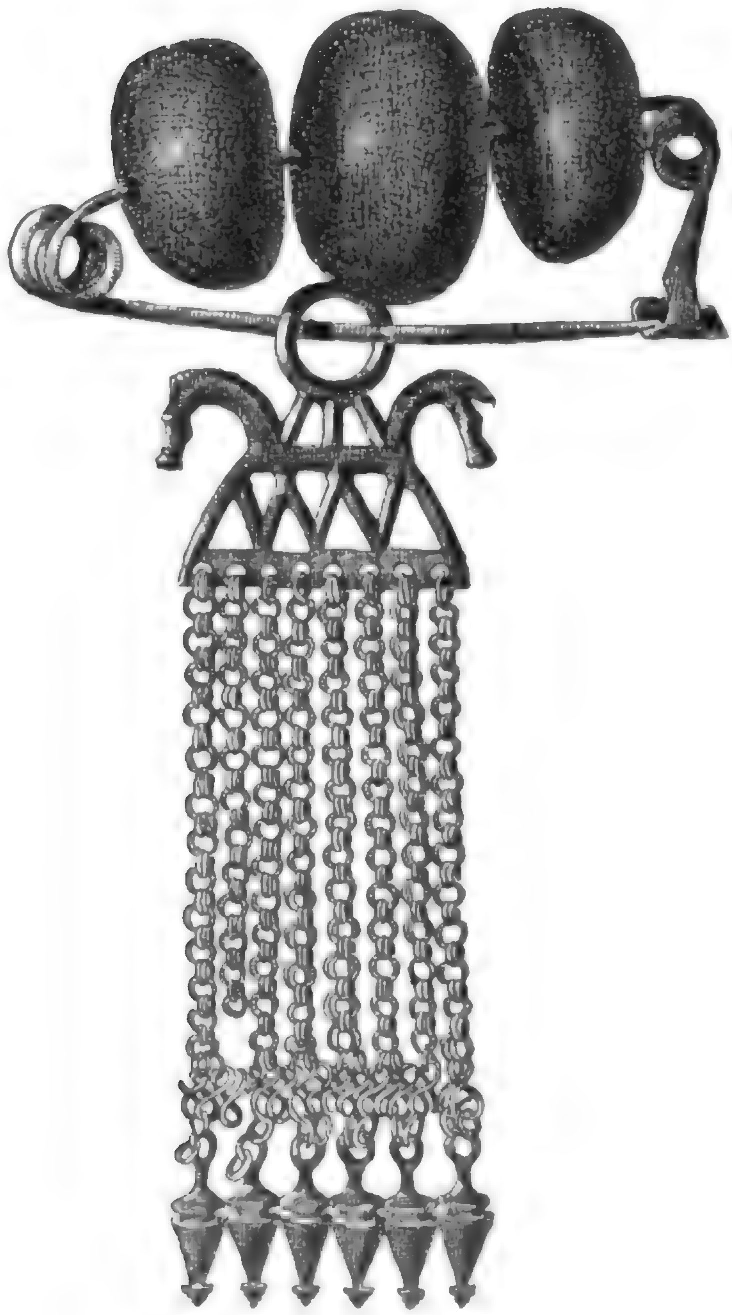


Fig. 8. Jezerine, $^2/_3$ nat. Gr.

kopfansätzen aus Tirol und Bosnien. Text S. 486 f.

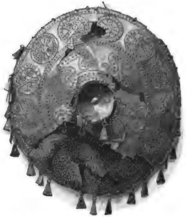


Fig. 1. Klein-Glein, Steiermark, 1/5 nat. Gr.
Text S. 492 und 571.



Fig. 2. Hajdu-Böszörmeny, Ungarn



Fig. 4. Ungarn, 1/2 nat. Gr.
Text S. 491.

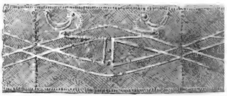


Fig. 5. Italien (?), 1/2 n



Fig. 7. Prozor, Croatien, 1/1 nat. Gr.
Text S. 480.



Fig. 8. Szászvárosszék, 1/

Tafel XIV. Bronzen der ersten Eisenz



, $^1/_4$ nat. Gr. Text S. 492.

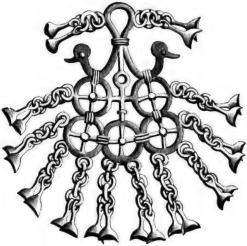
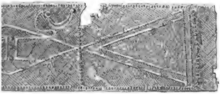


Fig. 3. Ungarn, $^1/_3$ nat. Gr. Text S. 494.



at. Gr. Text S. 493.



Fig. 6. Glasinac, Bosnien, $^1/_1$ nat. Gr. Text S. 495.



nat. Gr. Text S. 494.



Fig. 9. Szatmár, Ungarn, $^2/_3$ nat. Gr. Text S. 495.

it mit Vogelköpfen aus Oesterreich-Ungarn.



Fig. 1 und 2, 2/3 nat. Gr.

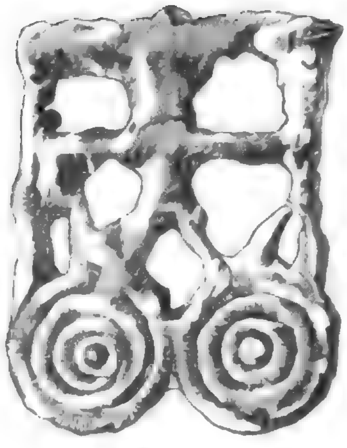


Fig. 3, 1/1 nat. Gr.
Text S. 439f.



Fig. 4.
Text S. 494.

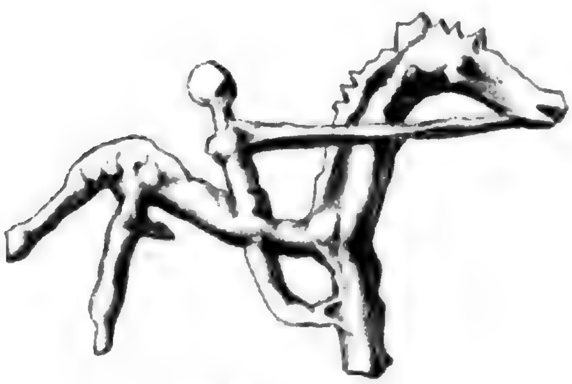


Fig. 5, 1/1 nat. Gr.
Text S. 483.



Fig. 7.

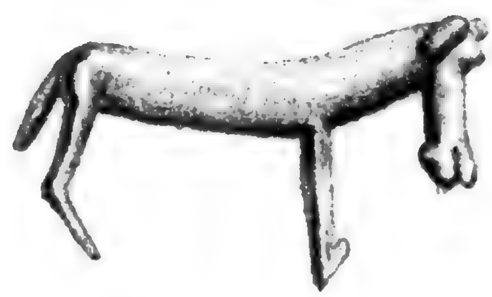


Fig. 8, 2/3 nat. Gr.

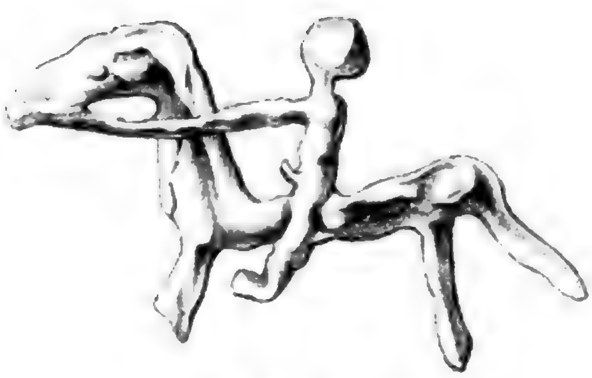


Fig. 6, 1/1 nat. Gr.
Text S. 483.



Fig. 9, 2/3 nat. Gr., Text S. 483.

Fig. 1—9. Bleifiguren aus den Grabhügeln von Frög (Kärnten).







F



Thon

Tafel XV. Plastik der ersten Eisen



Fig. 10, $^{1}/_{2}$ nat. Gr.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

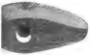


Fig. 15.

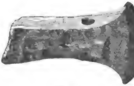


Fig. 16.

10—16. Thonfiguren aus dem Urnenfelde von Pilin (Ungarn). $^{2}/_{3}$ nat. Gr. Text S. 522.



Fig. 17. Text S. 518.



Fig. 18. Text S. 523.



Fig. 19. Text S. 503.

Fig. 17—19. Thonfiguren aus Grabhügeln auf der Wies, Steiermark, $^{2}/_{5}$ nat. Gr.

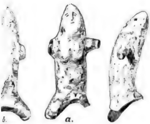


Fig. 20—22.
ur aus dem Pizzughi-Gräberfelde, Istrien. Text S. 521 f.



Fig. 23. Drillingsgefäss aus einem Grabhügel bei Oedenburg, $^{1}/_{3}$ nat. Gr.

it in Blei und Thon (Mitteleuropa).



Fig. 1, 1/3 nat. Gr.

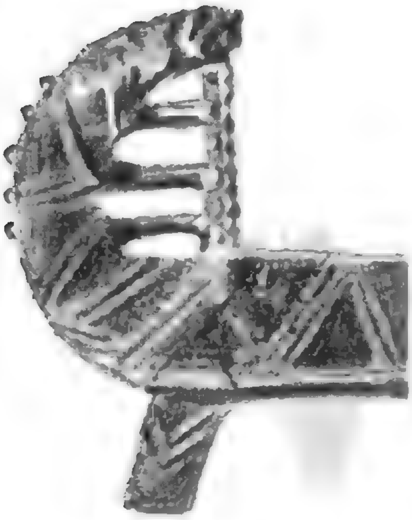
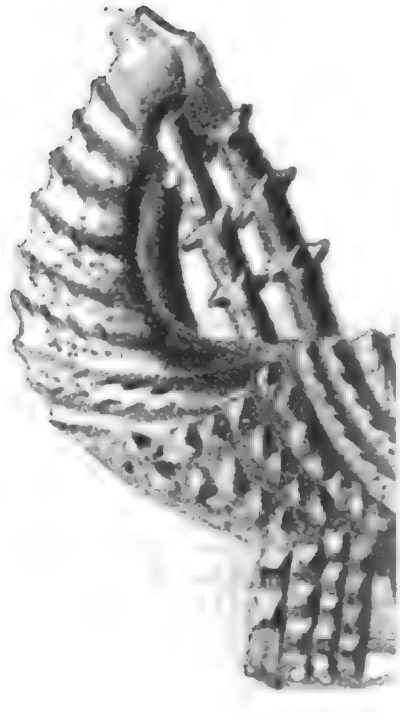


Fig. 2, 1/3 nat. G



Fig. 4, 1/3 nat. Gr.



F

Tafel XVI. Halbmondförmige Thongebilde aus Grabl



r.



Fig. 3, 1/7 nat. Gr.



. 5, 1/3 nat. Gr.



Fig. 6, 1/3 nat. Gr.

geln der ersten Eisenzeit bei Oedenburg. Text S. 504.

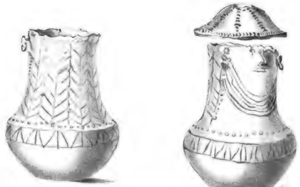


Fig. 1 und 2. Goschin, $^1/_4$ nat. Gr.



Fig. 3. Darslub,



Fig. 6. Hoch-Redlau, $^1/_5$ nat. Gr.



Fig. 7. Hoch-Redlau, $^1/_6$ nat. Gr.



Fig. 8. Wittkau



Tafel XVII. Westpreussische Gesichtsurnen u



nat. Gr.



Fig. 4 und 5. Friedensau, $^1/_5$ nat. Gr.



nat. Gr.



Fig. 9. Kehrwalde, $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 11. Sampohl, $^1/_6$ nat. Gr.

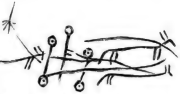


Fig. 10. Lindebuden, $^1/_2$ nat. Gr.

Urnenzeichnungen. Text S. 509—516.



Fig. 1. Thongefäss
aus Idalium, Cypern.
Text S. 601.



Fig. 3. Schulterbild einer Vase aus
Tamassos, Cypern. Text S. 601.

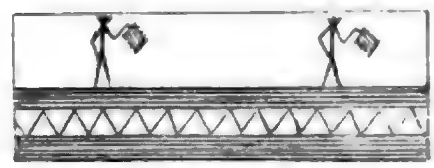


Fig. 2. Schulterbild des Thongefässes
Figur 1.



Bruchstück eir



Fig. 7. Urne und Schale
aus der Nekropole von Bismantova,
$^1/_8$ nat. Gr. Text S. 604.



Fig. 8.
Thongefäss mit Graffitofiguren
aus Narce, $^1/_8$ nat. Gr.
Text S. 634.

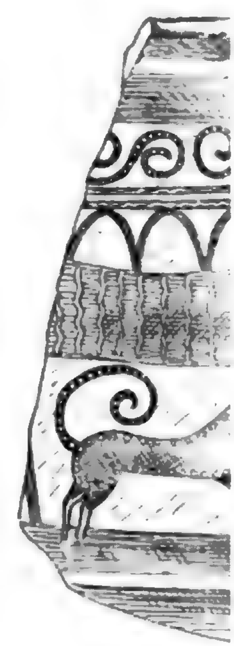


Fig. 9. I

Tafel XVIII. Thongefässe der e





Fig. 5. Urne von Borgstedtfeld, Holstein.
Text S. 497.

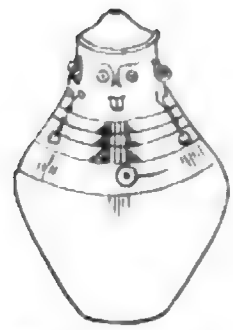


Fig. 6. Gesichtsurne von Henriettenhof, Westpreussen.
Text S. 509.

Fig. 4.
ıer Gesichtsurne von Starzin.
Text S. 509.



malter Topfscherben aus Tiryns, $^1/_3$ nat. Gr.
Text S. 633f.



Fig. 10.
Hausurne aus der Nekropole von Alba Longa.
Text S. 342, 604.

ıten Eisenzeit mit figürlichem Schmuck.


Fig. 1, 1/2 nat. Gr.


Fig. 3, 1/2 nat. Gr.


Fig. 5, 1/2 [illegible]


Fig. 2, 1/2 nat. Gr.


Fig. 4, 1/2 nat. Gr.


Fig. 12, 1/6 nat. Gr.


Fig. 13,

Tafel XIX. Plastische Thongebilde aus einem Grabhügel der erst



t. Gr.



Fig. 6, 3/4 nat. Gr.



Fig. 7, 3/4 nat. Gr.



Fig. 8, 3/4 nat. Gr.



Fig. 9. 3/4 nat. Gr.



Fig. 10. 3/4 nat. Gr.



Fig. 11, 3/4 nat. Gr.



nat. Gr.



Fig. 14, 1/6 nat. Gr.

n Eisenzeit bei Gemeinlebarn, Niederösterreich. Text S. 523ff., 577.



Fig. 1, $^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 2, $^3/_4$ nat. Gr.



Fig. 5, $^3/_4$ nat. Gr.



Fig. 6, ²

Tafel XX. Gravirte bronzene Zierscheiben aus Bosnien und der Herce

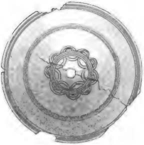


Fig. 3, $^3/_4$ nat. Gr.



Fig. 4, $^1/_1$ nat. Gr.



nat. Gr.

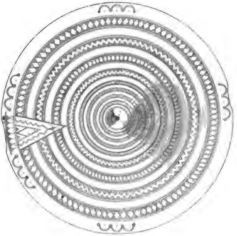


Fig. 7, $^1/_3$ nat. Gr.

›vina (Fig. 1—6 Glasinac, Fig. 7 Krehin Gradac). Text S. 559—561.



Fig. 1, $^1/_2$ nat. Gr.

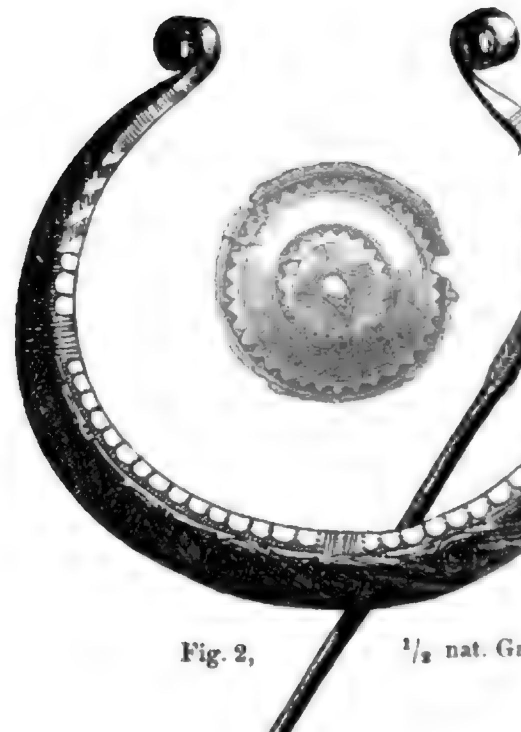
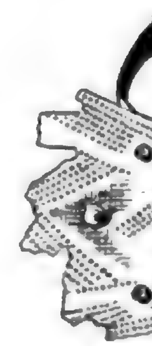


Fig. 2, $^1/_2$ nat. Gr.



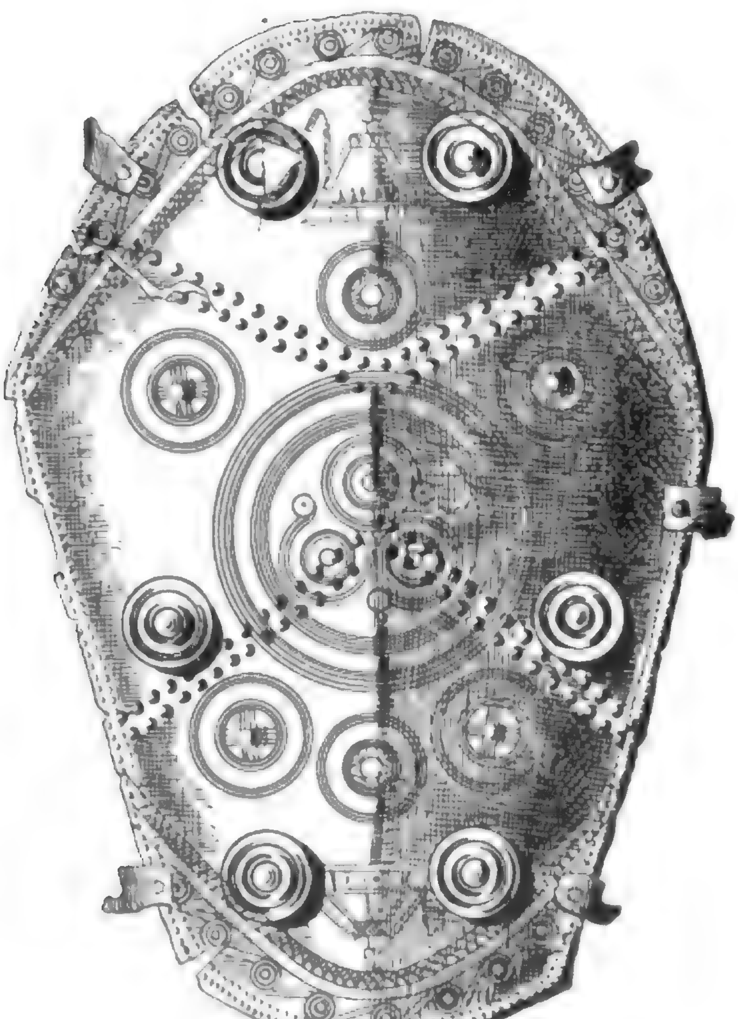


Fig. 6, $^1/_3$ nat. Gr.



Fig. 7, $^1/_1$ nat. Gr.



Tafel XXI. Verzierte Metallarbeiten aus Bosnie





Fig. 3,
$^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 4, $^1/_2$ nat. Gr.



Fig. 5, $^1/_2$ nat. Gr.



ig. 8, $^1/_1$ nat. Gr.



Fig. 9, $^1/_3$ nat. Gr.

und der Hercegovina. Text S. 559—561.



Fig. 1. Hrastje, Krain, 1/4 nat. Gr. Text S. 569.



Fig. 3. Hrastje, Krain, 1/4 nat. Gr. Text S. 568 f.



Fig. 4, Rovišće, Krain, 1/8 nat. Gr. Text S. 569.



Fig. 7. Marz, Ungarn, 1/

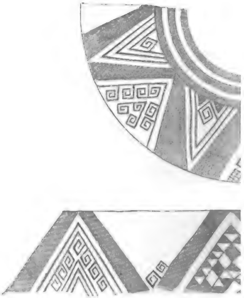


Fig. 8. Malerei auf Hals und Bauc

Tafel XXII. Thongefässe aus Hügelg



nat. Gr. Text S. 517 und 576.



Fig. 2. Hrastje, Krain, $^1/_4$ nat. Gr.
Text S. 569.



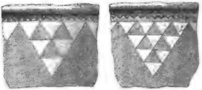
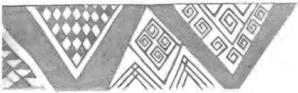


Fig. 5. Frög, Kärnten.
Text S. 570.



einer rothen Urne von Gemeinlebarn, $^1/_6$ nat. Gr.
Text S. 577.



Fig. 6. Frög, Kärnten.
Text S. 570.

bern der ersten Eisenzeit in Oesterreich-Ungarn.



Fig. 1, 1/6 nat. Gr.



Fig. 2, 1/3



Fig. 4, 1/6 nat. Gr.

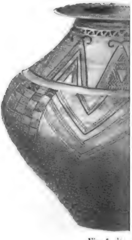


Fig. 5, 1/6

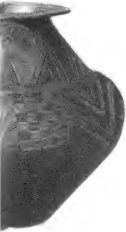
Tafel XXIII. Thongefässe aus Hügelgräbern der er



: : nat. Gr.



Fig. 3, 1/6 nat. Gr.



nat. Gr.



Fig. 6, 1/6 nat. Gr.

sten Eisenzeit bei Oedenburg, Ungarn. Text S. 612.

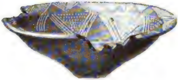
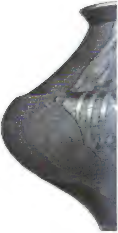


Fig. 1.



1



Fig. 4.



Fi

Tafel XXIV. Thongefässe aus Grabhügeln der ersten Eisenzeit zu Gen



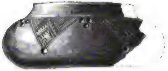


Fig. 3, $^{1}/_{3}$ nat. Gr.

g. 2.





5.

Fig. 6.

einlebarn, Niederösterreich. (Bis auf Fig. 3 $^{1}/_{6}$ nat. Gr.). Text S. 523 und 577.



Fig. 1.



Fig. 3.



Fig. 2.



Fig. 5.



Fig. 1 und 5. Hajdú-Böszörmeny, 1/2 nat. Gr.



Fig. 14. Puszta Szt.-Kiraly, Comitat Pest, 2/3 nat. Gr.
(Knauf des Beilhammers Fig. 12 und 13.)



Fig. 9. Gaura, Comitat Szatmár, 2/3 nat. Gr.



Fig. 10, 2/3 nat. Gr.

Tafel XXV. Verzierte Bronzewa



Fig. 4.



Fig. 6. Gaura, Comitat Szatmár, ²/₅ nat. Gr.



Fig. 7 und 8. Gaura, Comitat Szatmár, ²/₅ nat. Gr.





Fig. 11. Gaura, Comitat Szatmár, ¹/₂ nat. Gr.



Fig. 12 und 13. Puszta Szt.-Kiraly, Comitat Pest, ²/₅ nat. Gr.

fen aus Ungarn. Text S. 588 ff.



Fig. 1—5. Topfscherben aus dem Urnenfriedhof von Puszta Szt.-János, Comitat Bihar.



Tafel XXVI. Verzierte Topfscherbe

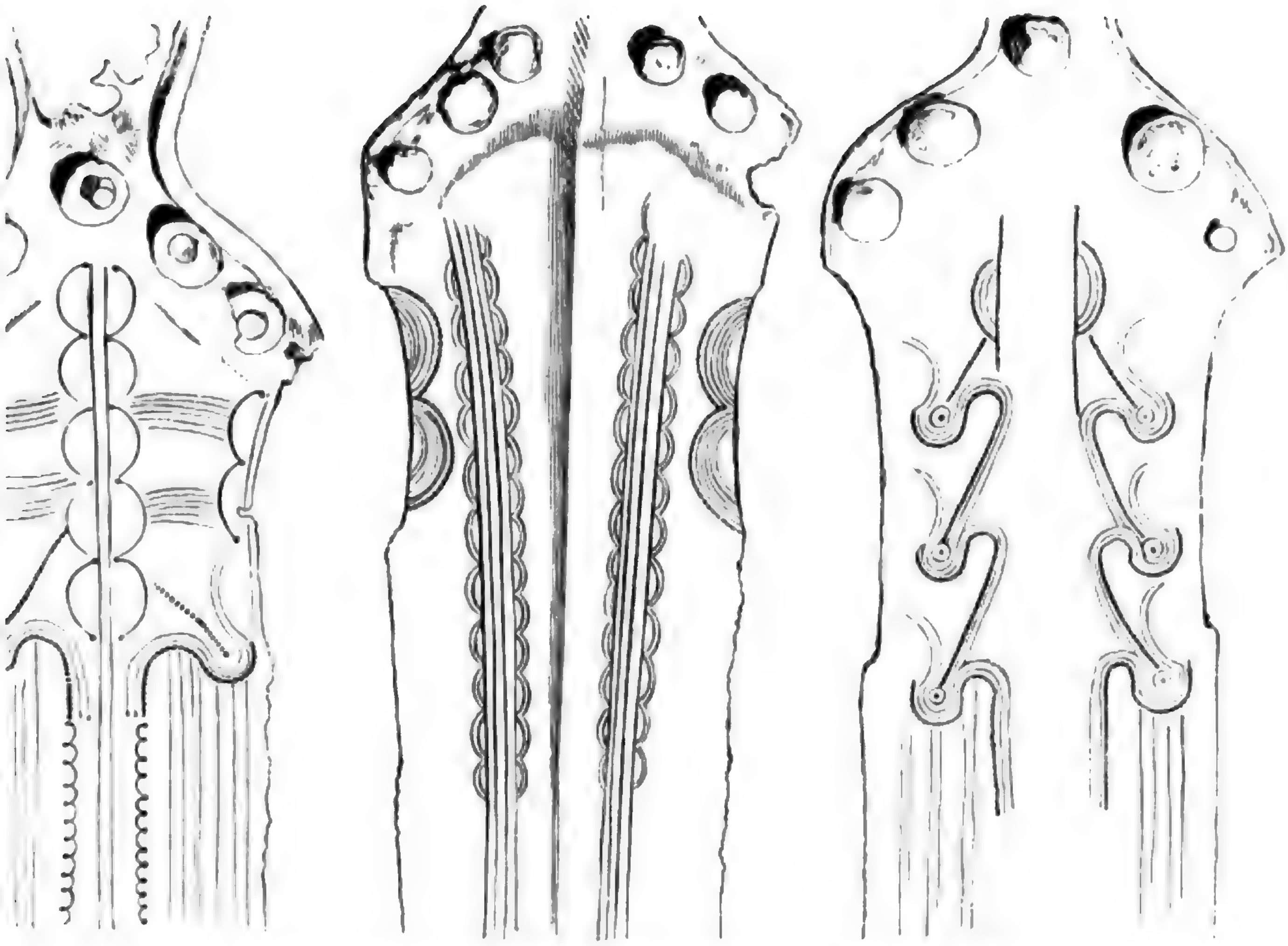


Fig. 6—8. Bronzeschwerter von Podhering, Comitat Bereg, $^1/_1$ nat. Gr. Text S. 590.

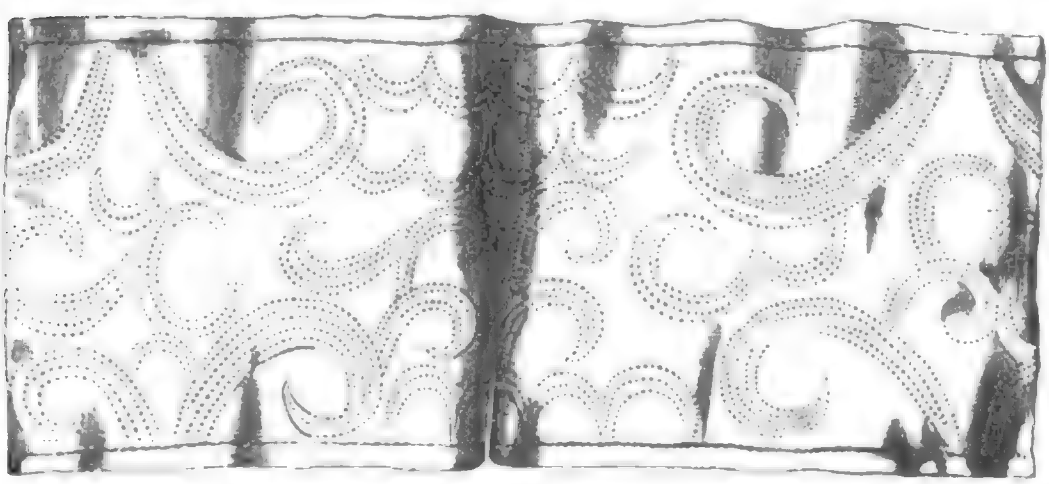


Fig. 9. Bronzeblech, $^1/_1$ nat. Gr. Text S. 590.

n und Bronzen aus Ungarn.



Tafel XXVII. Thongefäss mit Spiral- und schrägem Mäanderorn

Text S. 293

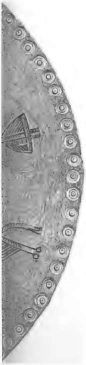


ment aus Tisza-Sas im Comitate Heves, Ungarn, ²/₃ nat. Gr.
nd 589.



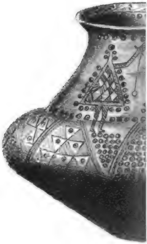
Tafel XXVIII. Schwarze Urne aus einem Tumulus bei Oedenburg,

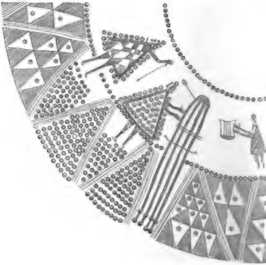
Text





nat. Gr. und abgerollte Zeichnung vom Halse derselben, $^1/_3$ nat. Gr.
610.





Tafel XXIX. Schwarze Urne aus einem Tumulus be
$^1/_6$ nat. Gr. Te



…i Oedenburg und abgerollte Zeichnung derselben,
…xt S. 610 f.



Fig. 1.



Fig. 4.

Tafel XXX. Halsbruchstücke grosser schwarzer Urnen aus den
Tex



Fig. 2.

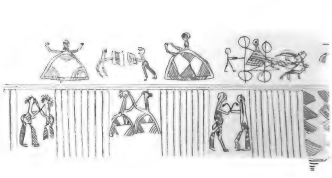




Fig. 3.

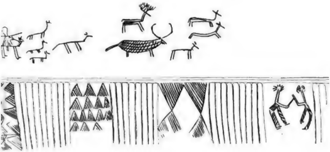
hallstättischen Tumulus „Königshügel“ bei Oedenburg, $^{1}/_{2}$ nat. Gr.
S. 611.



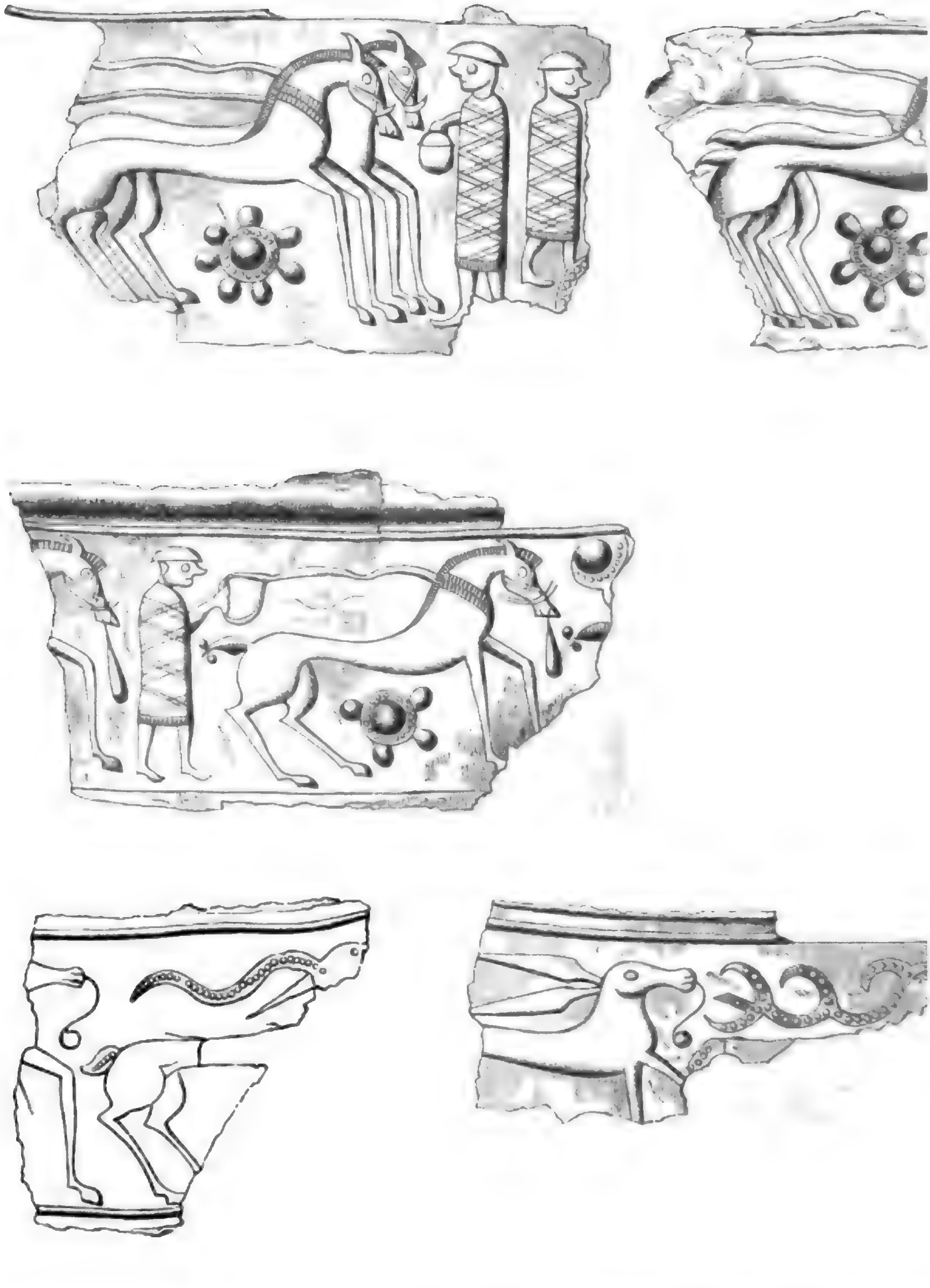


Tafel XXXI. Schwarze Urne aus einem Tumulus bei Oedenbur

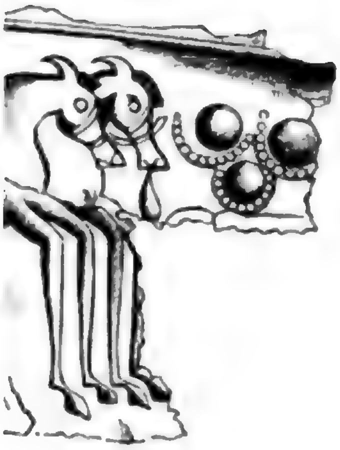




; und abgerollte Zeichnung derselben, $^1/_6$ nat. Gr. Text S. 611 f.



Tafel XXXIV. Bruchstücke einer Bronzecist





von Moritzing in Tirol, $^{2}/_{3}$ nat. Gr. Text S. 664.



Fig. 1. Bronzepanzer aus dem Alpheios bei Olympia, $^1/_6$ nat. Gr. Text S. 674 f.



Fig. 3. Eimerdeckel aus Hallstatt

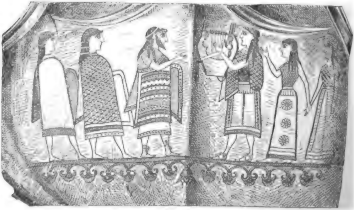
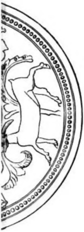


Fig. 2. Untere Hälfte des Bronzepanzers Figur 1, $^1/_4$ nat. Gr.



1

Tafel XXXVI. Grieche



nat. Gr. Text S. 661.

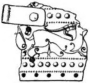


Fig. 4.
Gürtelblechfragment aus Obervintl, Tirol.
Text S. 664.



Fig. 5. Geschnittenes Blech aus Meclo, Tirol.
Text S. 664.

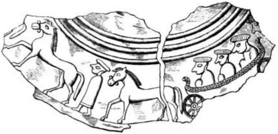
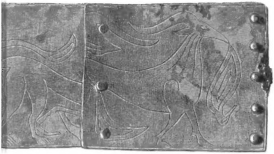


Fig. 6. Bruchstück von der Schulter einer bauchigen Bronzevase aus Moritzing, Tirol, $^2/_3$ nat. Gr. Text S. 664.



7. Gürtelblech von St. Marein, Krain, $^3/_4$ nat. Gr. Text S. 667.



Fig. 8.
Bruchstück eines Thonreliefs von Este.
Text S. 655.

nd, Oberitalien, Ostalpen.